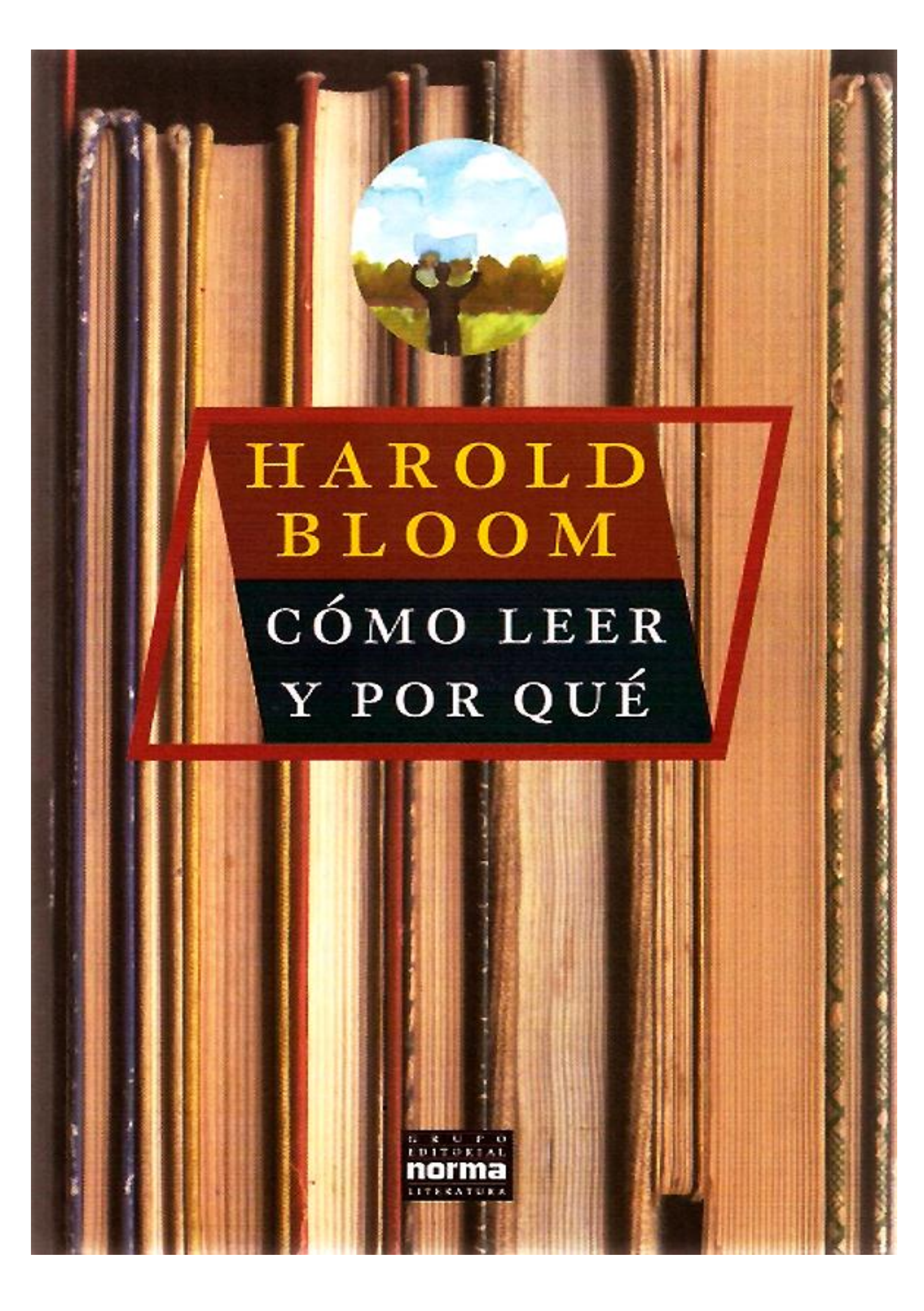

HAROLD
BLOOM
CÓMO LEER
Y POR QUÉ
GRUPO
EDITORIAL
norma
LITERATURA

Harold Bloom

CÓMO LEER Y POR QUÉ



Título original: *“How to read and why”;*
© Harold Bloom
Scribner, Nueva York, 2000,
Editorial Norma, 2005.
trad. Marcelo Cohen
ISBN:84-339-0599-6


GRUPO
EDITORIAL
norma

ÍNDICE

BIOGRAFÍA

Harold Bloom (Nueva York, 11 de julio de 1930) es un crítico y teórico literario estadounidense.

Hijo de William y Paula Bloom, vivió en el South Bronx de dicha ciudad. Su familia era judía y hablaba Yidis y aprendió dicho idioma, así como hebreo literario, antes que el inglés. Tras cursar estudios en las universidades de Cornell y Yale, ha trabajado como profesor de esta última, en lo más alto de su escalafón académico (Sterling Professor), desde 1955. Es también profesor de la Universidad de Nueva York desde 1988.

Son casi veinte sus obras de crítica literaria y religiosa; incontables son sus artículos, reseñas y prólogos. Se dio a conocer en 1959 con Shelley's Mythmaking, libro al que siguieron otros dos títulos que en su momento constituyeron innovadoras aproximaciones a los principales poetas románticos ingleses. Ya sus primeras obras dieron lugar a acaloradas polémicas en la comunidad académica.

SINOPSIS

Cómo leer y por qué es un ensayo escrito por Harold Bloom (Nueva York, 1930) donde se explora de modo instructivo y práctico cómo se debe leer un texto literario y lo que esta lectura puede dar de sí: placer estético, formación de la personalidad del lector y una vuelta a la subjetividad de los sentimientos acendrados y los pensamientos profundos.

A lo largo de los siglos han sido muchas las voces que han respondido a la pregunta «¿Por qué leer?», aunque sin duda muy pocas de estas voces resultan tan convincentes como la de Harold Bloom, lector apasionado e impenitente desde hace más de sesenta años y uno de los mayores conocedores del legado literario de la humanidad: «Para mí, la lectura es una praxis personal, más que una empresa educativa. [...] Leemos de manera personal por razones variadas, la mayoría de ellas familiares: porque no podemos conocer a fondo a toda la gente que quisiéramos; porque necesitamos conocernos mejor; porque sentimos necesidad de conocer cómo somos, cómo son los demás y cómo son las cosas. Leer para desarrollar la propia personalidad, leer como fuente de sabiduría, leer para aprender a pensar, a reflexionar para hallar aquello único que se comparte con personajes, con historias y sentimientos en ocasiones muy lejanos en el espacio y en el tiempo. Leer, en fin, por el simple y egoísta placer de la lectura. Éstos son algunos de los argumentos que a lo largo de las presentes páginas esgrime el autor como excusa para intentar enseñar —con un lenguaje sencillo y con el entusiasmo de quien desea compartir la mayor de sus pasiones— cómo leer la obra de algunos de los mayores escritores de todas las épocas: de Shakespeare a Proust, de Cervantes a Dickens y a Flaubert, de Jane Austen a Hemingway o de Dostoievski a Borges, entre muchos otros.

La obra consta de cinco partes, en las cuales Bloom analiza de forma general una serie de autores de cuentos y de poesía y de forma particular una serie de novelas y obras de teatro.

I. Cuentos.

Iván Turguéniev, Antón Chéjov., Guy de Maupassant., Ernest Hemingway, Flannery O'Connor., Vladimir Nabokov.,Jorge Luis Borges., Tommaso Landolfi., Italo Calvino.

II. Poemas.

Housman, Blake, Landor y Tennyson, Robert Browning, Walt Whitman., Dickinson, Brontë, Baladas populares y anónimas., William Shakespeare.,John Milton, William Wordsworth., Samuel Taylor Coleridge, Shelley y Keats.

III. Novelas. Primera parte.

Miguel de Cervantes: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Stendhal: La cartuja de Parma.

Jane Austen: Emma, Charles Dickens: Grandes esperanzas, Fiódor Dostoievski: Crimen y castigo, Henry James: El retrato de una dama., Marcel Proust: En busca del tiempo perdido, Thomas Mann: La montaña mágica.

IV. Obras teatrales.

William Shakespeare: Hamlet.,Henrik Ibsen: Hedda Gabler, Oscar Wilde: La importancia de llamarse Ernesto.

V. Novelas. Segunda parte.

Herman Melville: Moby Dick, William Faulkner: Mientras agonize, Nathanael West: Miss Lonelyhearts., Thomas Pynchon: La subasta del lote 49, Cormac McCarthy: Meridiano de sangre, Ralph Ellison: El hombre invisible., Toni Morrison: La canción de Salomón.

Para Miriam Brutu Hansen

PREFACIO

No hay una sola manera de leer bien, aunque hay una razón primordial por la cual debemos leer. A la información tenemos acceso ilimitado; ¿dónde encontraremos la sabiduría? Si uno es afortunado se topará con un profesor particular que lo ayude; pero al cabo está solo y debe seguir adelante sin más mediaciones. Leer bien es uno de los mayores placeres que puede proporcionar la soledad, porque, al menos en mi experiencia, es el placer más curativo. Lo devuelve a uno a la otredad, sea la de uno mismo, la de los amigos o la de quienes pueden llegar a serlo. La lectura imaginativa es encuentro con lo otro, y por eso alivia la soledad. Leemos no sólo porque nos es imposible conocer bastante gente, sino porque la amistad es vulnerable y puede menguar o desaparecer, vencida por el espacio, el tiempo, la comprensión imperfecta y todas las aflicciones de la vida familiar y pasional.

Este libro enseña cómo leer y por qué, y avanza afianzándose en una multitud de ejemplos y muestras: poemas cortos y largos, cuentos y novelas. No debe pensarse que la selección es una lista exclusiva de qué leer, se trata más bien de una muestra de obras que mejor ilustran por qué leer. La mejor forma de ejercer la buena lectura es tomarla como una disciplina implícita; en última instancia no hay más método que el propio, cuando uno mismo se ha moldeado a fondo. Como yo he llegado a entenderla, la crítica literaria debería ser experiencial y pragmática antes que teórica. Los críticos que son mis maestros —en particular el Dr. Samuel Johnson y William Hazlitt— practican su arte a fin de hacer explícito, con cuidado y minuciosidad, lo que está implícito en un libro. En las páginas que siguen, ya trate con un poema de A. E. Housman o una pieza teatral de Oscar Wilde, con un cuento de Jorge Luis Borges o una novela de Marcel Proust, siempre me ocuparé sobre todo de modos de percibir y comprender lo que puede y debe hacerse explícito. Dado que para mí la cuestión de cómo leer nunca deja de llevar a los motivos y usos de la lectura, en ningún caso separaré el «cómo» y el «por qué». En «¿Cómo se debe leer un libro?», el breve ensayo final de su *Lector Común (Volumen II)*, Virginia Woolf hace esta encantadora advertencia: «Por cierto, el único consejo que una persona puede darle a otra sobre la lectura es que no acepte consejos». Pero luego añade muchas disposiciones para el gozo de la libertad por parte del lector, y culmina con la gran pregunta «¿Por

dónde empezar?» Para llegar a los placeres más hondos y amplios de leer, «es preciso no dilapidar ignorante y lastimosamente nuestros poderes». Parece pues que, mientras uno no llegue a ser plenamente uno mismo, recibir consejos puede serle útil y hasta esencial.

Woolf, por su parte, había encontrado asesoramiento en Walter Pater (cuya hermana le había dado clases), y también en el Dr. Johnson y los críticos románticos Thomas de Quincey y William Hazlitt, sobre el cual hizo esta maravillosa observación: «Es uno de esos raros críticos que han pensado tanto que pueden prescindir de la lectura». Woolf pensaba incesantemente, y nunca dejaba de leer. Tenía buena cantidad de consejos para dar a otros lectores, y a lo largo de este libro yo los he adoptado muy contento. El mejor es recordar: «Siempre hay en nosotros un demonio que susurra “amo esto, odio aquello” y es imposible callarlo». Yo no puedo callar a mi demonio, pero en fin, en este libro lo escucharé únicamente cuando susurre «amo», porque aquí no pretendo entablar polémicas; sólo quiero enseñar a leer.

PRÓLOGO

¿POR QUÉ LEER?

Importa, si es que los individuos van a retener alguna capacidad de formarse juicios y emitir opiniones propias, que sigan leyendo por su cuenta. Qué lean y cómo —bien o mal— no puede depender totalmente de ellos, pero el motivo (el por qué) debe ser el interés propio. Uno puede leer meramente para pasar el rato o leer con manifiesta urgencia, pero en definitiva siempre leerá contra el reloj. Acaso los lectores de la Biblia, ésos que la recorren por sí mismos, ejemplifiquen la urgencia con mayor claridad que los lectores de Shakespeare, pero la búsqueda es la misma. Entre otras cosas, la lectura sirve para prepararnos para el cambio, y lamentablemente el cambio último es universal.

Me entrego a la lectura como a una práctica solitaria más que como a una empresa educativa. El modo en que leemos hoy, cuando estamos solos con nosotros mismos, guarda una continuidad considerable con el pasado, cualquiera sea la vía adoptada en las academias. Mi lector ideal (y héroe de toda la vida) es el Dr. Samuel Johnson, que conocía y expresó tanto el poder como las limitaciones de la lectura incesante. Ésta, como todas las actividades de la mente, debía satisfacer el principal compromiso de Johnson, que era con «lo que tenemos cerca, aquello que podemos usar». Sir Francis Bacon, que aportó algunas de las ideas que Johnson llevó a la práctica, dio este célebre consejo: «No leáis para contradecir o impugnar, ni para creer o dar por sentado, ni para hallar tema de conversación o discurso, sino para sopesar y reflexionar». A Bacon y Johnson yo añado un tercer sabio de la lectura, Emerson, fiero enemigo de la historia y de todo historicismo, quien señaló que los mejores libros «nos impresionan con la convicción de que una naturaleza escribió y la misma naturaleza lee». Permítanme fundir a Bacon, Jonson y Emerson en una fórmula de cómo leer: encontrar, entre lo que está cerca, aquello que puede usarse para sopesar y reflexionar, y que se dirige a uno como si uno compartiera la naturaleza única, libre de la tiranía del tiempo. En términos pragmáticos esto significa: primero encuentra a Shakespeare, y deja que él te encuentre a ti. Si es que *El rey Lear* te encuentra plenamente, sopesa la naturaleza que ambos compartís y reflexiona sobre ella; es proximidad contigo mismo. No me

propongo con esto ser idealista, sino pragmático. Utilizar la tragedia como queja contra el patriarcado es falsificar los intereses propios primordiales, sobre todo en el caso de una mujer joven; lo que no es tan irónico como suena. Shakespeare, más que Sófocles, es la autoridad ineludible sobre el conflicto entre generaciones, y más que ningún otro lo es sobre las diferencias entre mujeres y hombres. Ábrete a la lectura plena de *El rey Lear* y comprenderás mejor los orígenes de lo que crees que es el patriarcado.

En definitiva leemos —como concuerdan Bacon, Johnson y Emerson— para fortalecer el sí-mismo (el *self*) y averiguar cuáles son sus intereses auténticos. Al hecho de que experimentemos esos momentos como placer puede deberse que los moralistas sociales, de Platón a nuestros actuales puritanos de campus, siempre hayan reprobado los valores estéticos. Sin duda los placeres de la lectura son más egoístas que sociales. Uno no puede mejorar directamente la vida de nadie leyendo mejor o más profundamente. Por tradición, la esperanza social siempre ha sido que el crecimiento de la imaginación individual estimulara el cuidado por los otros. Yo me mantengo escéptico respecto de la esperanza social, y tomo con gran cautela cualquier argumento que vincule los placeres de la lectura solitaria al bien público.

La pena de la lectura profesional es que sólo raras veces uno recupera el placer de leer que conoció en la juventud, cuando los libros eran un entusiasmo hazlittiano. La manera en que leemos hoy depende en parte de nuestra distancia interior o exterior de las universidades, donde la lectura apenas se enseña como placer, en cualquiera de los sentidos profundos de la estética del placer. Abrirse a una confrontación directa con Shakespeare en sus momentos más fuertes, por ejemplo en *El rey Lear*, nunca es un placer fácil, ni en la juventud ni en la vejez, y sin embargo no leer *El rey Lear* plenamente (es decir, sin expectativas ideológicas) es ser objeto de fraude cognoscitivo y estético. La niñez pasada en gran medida mirando televisión se proyecta en una adolescencia frente al ordenador, y la universidad recibe un estudiante difícilmente capaz de acoger la sugerencia de que debemos soportar tanto el irnos de aquí como el haber llegado: la madurez lo es todo. La lectura se desmorona, y en el mismo proceso se hace trizas buena parte de la propia identidad. Todo esto es inmune a los lamentos, y no hay promesas ni programas que lo remedien. Lo que ha de hacerse sólo se puede llevar a cabo mediante alguna versión del elitismo, y, por buenas y malas razones, en nuestra época esto es inaceptable. Todavía hay en todas partes, aun en las universidades, lectores solitarios jóvenes y viejos. Si existe en nuestra época una función de la crítica, será la de

dirigirse a la lectora y el lector solitarios, que leen por sí mismos y no por los intereses que supuestamente los trascienden.

En la vida como en la literatura, el valor está muy relacionado con lo idiosincrático, con los excesos por los cuales se pone en marcha el sentido. No es casual que los historicistas —críticos convencidos de que a todos nos sobredetermina la historia de la sociedad— consideren los personajes literarios como signos en una página y nada más. Si no tenemos un pensamiento que sea propio, Hamlet ni siquiera será un caso clínico. Si se trata de restablecer la forma en que leemos hoy, paso ahora al primer principio, un principio que me apropio del Dr. Johnson: *Limpiate la mente de jergas*. El diccionario inglés dirá que «jerga» (*cant*), en este sentido, es un lenguaje desbordante de perogrulladas piadosas, el vocabulario peculiar de una secta o un aquelarre. Dado que las universidades han potenciado expresiones como «género y sexualidad» o «multiculturalismo», la admonición de Johnson se convierte en: «Limpiate la mente de jerga académica». Una cultura universitaria donde la apreciación de la ropa interior victoriana reemplaza la apreciación de Charles Dickens y Robert Browning parece la extravagancia de un nuevo Nathanael West, pero es meramente la norma. Un producto subsidiario de esta «poética cultural» es que no puede haber un nuevo Nathanael West, pues ¿cómo podría semejante cultura académica alimentar la parodia? Los poemas de nuestra tradición cultural han sido reemplazados por la ropa interior que cubre el cuerpo de nuestra cultura. Los nuevos materialistas nos dicen que han recobrado el cuerpo para el historicismo y afirman trabajar en nombre del principio de realidad. La vida de la mente debe someterse a la muerte del cuerpo; pero para esto poco se requieren los hurras de una secta académica.

Limpiate la mente de jerga conduce al segundo principio del restablecimiento de la lectura: *No trates de mejorar a tu vecino ni tu vecindario por las lecturas que eliges o cómo las lees*. La superación personal ya es un proyecto bastante considerable para la mente y el espíritu de cada uno: no hay ética de la lectura. Hasta tanto haya purgado su ignorancia primordial, la mente no debería salir de casa; las excursiones prematuras al activismo tienen su encanto, pero consumen tiempo, y nunca habrá tiempo suficiente para leer. Historizar, sea el pasado o el presente, es practicar una especie de idolatría, una devoción obsesiva a las cosas en el tiempo. Leamos entonces bajo esa luz interior que celebró John Milton y Emerson adoptó como principio de lectura. Principio que bien puede ser el tercero de los nuestros: *El estudioso es una vela que encienden el amor y el deseo de todos los hombres*. Olvidando tal vez la fuente, Wallace Stevens escribió

maravillosas variaciones de esta metáfora; pero la frase emersoniana original articula con mayor claridad el tercer principio de la lectura. No hay por qué temer que la libertad del desarrollo como lector sea egoísta porque, si uno llega a ser un verdadero lector, la respuesta a su labor lo ratificará como iluminación de los otros. Cuando reflexiono sobre las cartas de desconocidos que he recibido en los últimos siete u ocho años, en general me conmuevo tanto que no puedo responder. Si tienen un *páthos* para mí, radica en que a menudo trasuntan un ansia de estudios literarios canónicos que las universidades desdeñan satisfacer. Emerson dijo que la sociedad no puede prescindir de mujeres y hombres cultivados, y proféticamente agregó: «El hogar del escritor no es la universidad sino el pueblo». Se refería a los escritores fuertes, a los hombres y mujeres representativos; a los representantes de sí mismos, y no a los parlamentarios, pues la política de Emerson era la del espíritu.

La función —olvidada en gran medida— de una educación universitaria quedó captada para siempre en «El estudioso americano», discurso en el que, de los deberes del docto, Emerson dice: «Todos deben estar comprendidos en la confianza en sí mismo». Yo tomo de Emerson mi cuarto principio de la lectura: *Para leer bien hay que ser un inventor*. A la «lectura creativa», en el sentido de Emerson, yo la llamé alguna vez «mala lectura»[1], palabra que persuadió a mis oponentes de que padecía de dislexia voluntaria. La ruina o el espacio en blanco que ven ellos cuando miran un poema está en sus propios ojos. La confianza en sí mismo no es una donación ni un atributo, sino el segundo nacimiento de la mente, y no sobreviene sin años de lectura profunda. En estética no hay patrones absolutos. Si alguien desea sostener que el ascendiente de Shakespeare fue un producto del colonialismo, ¿quién se molestará en refutarlo? Al cabo de cuatro siglos Shakespeare nos impregna más que nunca; lo representarán en la estratosfera y en otros mundos, si se llega hasta allí. No es una conspiración de la cultura occidental; contiene todos los principios de la lectura y es mi piedra de toque a lo largo del libro. Borges atribuyó el carácter universal de Shakespeare a su aparente falta de personalidad, pero ese rasgo es más bien una gran metáfora de lo que hace diferente a Shakespeare, que en última instancia es poder cognoscitivo como tal. Con frecuencia, aunque no siempre sabiéndolo, leemos en busca de una mente más original que la nuestra.

Como la ideología, sobre todo en sus versiones más superficiales, es especialmente nociva para la capacidad de captar y apreciar la ironía, sugiero que nuestro quinto principio para el restablecimiento de la lectura

sea la *recuperación de lo irónico*. Pensemos en la inagotable ironía de Hamlet, que casi invariablemente dice una cosa cuando quiere decir otra, ésta a menudo lo opuesto de lo que está diciendo. Pero con este principio me acerco a la desesperación, porque enseñarle a alguien a ser irónico es tan difícil como instruirlo para que se haga solitario. Y sin embargo la pérdida de la ironía es la muerte de la lectura y de lo que nuestras naturalezas tienen de civilizado.

Anduve de Tabla en Tabla
con paso lento y prudente.
Sentía alrededor las estrellas,
en torno a mis pies el Mar.
Sabía que quizá la siguiente
fuera la pisada final.
A mi precario paso algunos
suelen llamarlo Experiencia.

Mujeres y hombres pueden caminar de maneras diferentes, pero a menos que nos disciplinen todos tenemos un paso en cierto modo individual. Difícilmente puede aprehenderse a Dickinson, maestra del sublime precario, si uno está muerto para sus ironías. Aquí va andando por el único sendero disponible, «de tabla en tabla»; irónicamente, no obstante, la lenta cautela se yuxtapone a un titanismo que le hace sentir «alrededor las estrellas», aunque tenga los pies casi en el mar. El hecho de ignorar si el paso siguiente será la «pulgada final» le confiere ese «precario Paso» al que no da nombre, aunque «algunos» lo llamen «Experiencia». Dickinson había leído «Experiencia», el ensayo de Emerson —una pieza culminante, muy al modo en que «De la experiencia» lo fuera para Montaigne— y su ironía es una respuesta amable a la apertura de Emerson: «¿Dónde nos encontramos? En una serie cuyos extremos desconocemos, y que para nuestra creencia no existen». Para Dickinson el extremo es ignorar si el paso siguiente será la pulgada final. «¡Si alguno de nosotros supiera qué estamos haciendo, o hacia dónde vamos, sería mejor que lo pensáramos dos veces!» El consiguiente ensueño de Emerson difiere del de Dickinson en temperamento o, como dice ella, en el paso. En el ámbito de la experiencia de Emerson «todas las cosas nadan y destellan», y su ironía genial es muy diferente de la ironía de la precariedad de Dickinson. Con todo, ninguno de los dos es un ideólogo, y en los poderes rivales de sus respectivas ironías ambos perviven.

Al final del sendero de la ironía perdida hay una pulgada última, más allá de la cual el valor literario será irrecuperable. La ironía es sólo una metáfora, y es difícil que la ironía de una edad literaria sea la de otra; no

obstante, sin un renacimiento del sentido irónico se habrá perdido más que lo que llamamos «literatura imaginativa». Ya parece estar perdido Thomas Mann, irónico mayor de los grandes escritores de este siglo. No dejan de aparecer nuevas biografías suyas, casi siempre reseñadas sobre la base de su homoerotismo, como si la única forma de rescatarlo para nuestro interés fuera certificar su condición de homosexual, y darle así un lugar en los planes de estudio universitarios. Esto no difiere mucho de estudiar a Shakespeare sobre todo por su aparente bisexualidad, pero los caprichos del contrapuritanismo vigente parecen no tener límite. Aunque las ironías de Shakespeare, es de esperar, son las más abarcadoras y dialécticas de toda la literatura occidental, su arco emocional es tan vasto e intenso que no siempre median entre nosotros y las pasiones de los personajes. Por lo tanto Shakespeare sobrevivirá a nuestra era; perderemos sus ironías y nos aferraremos a lo que quede de él. Pero en Thomas Mann cada emoción, narrativa o dramática, está mediada por un esteticismo irónico; enseñar *Muerte en Venecia* o *Desorden y pena temprana* a los universitarios más habituales resulta casi imposible. Cuando los autores son destruidos por la historia, con toda justicia calificamos sus obras como «piezas de época»; pero cuando la ideología historizada nos los vuelve inaccesibles, creo que topamos con un fenómeno diferente.

La ironía exige un cierto nivel de atención y la habilidad de poder tener ideas antitéticas, incluso cuando éstas chocan entre sí. Despojar a la lectura de ironía implica la pérdida inmediata de toda disciplina y sorpresa. Busca todo aquello que te es cercano, que pueda ser usado para sopesar y considerar, y muy probablemente encontrarás ironía, incluso si muchos de tus profesores no saben qué es ni dónde encontrarla. La ironía limpiará tu mente de la jerga de los ideólogos y te ayudará a resplandecer como el estudioso de una vela.

Cuando uno anda por los setenta quiere tan poco leer mal como vivir mal, porque el tiempo no afloja la marcha. No sé si le debemos a Dios o a la naturaleza una muerte, pero la naturaleza hará su cosecha de todos modos y, por cierto, a la mediocridad no le debemos nada, cualquiera sea la colectividad que pretende mejorar o al menos representar.

Debido a que por medio siglo mi lector ideal ha sido el Dr. Samuel Johnson, paso a ocuparme de mi pasaje favorito de su *Prefacio a Shakespeare*:

Éste es pues el mérito de Shakespeare, que su drama sea el espejo de la vida; que aquél que ha enmarañado su imaginación siguiendo los fantasmas alzados ante él por otros escritores pueda curarse de sus éxtasis

delirantes leyendo sentimientos humanos en lenguaje humano, escenas que permitirían a un ermitaño estimar las transacciones del mundo y a un confesor predecir el curso de las pasiones.

Para leer sentimientos humanos en lenguaje humano hay que ser capaz de leer humanamente, con toda el alma. Tenga las convicciones que tenga, uno es más que una ideología; y Shakespeare le dice algo a la parte de sí que cada cual lleve hasta él. En otras palabras: Shakespeare nos lee más enteramente de lo que podemos leerlo a él, aun después de habernos limpiado la cabeza de jergas. No ha habido antes ni después de él otro escritor con semejante dominio de la perspectiva, ni que desborde tanto cualquier contextualización que se imponga a sus obras. Johnson, que percibió esto de modo admirable, nos incita a permitir que Shakespeare nos cure de nuestros «éxtasis delirantes». Permítanme extender a Johnson instándonos también a reconocer los fantasmas que exorcizará la lectura profunda de Shakespeare. Uno de ellos es la muerte del autor; otro es la afirmación de que el yo es una ficción; otro más, la opinión de que los personajes literarios y dramáticos son signos en una página. Un cuarto fantasma, el más pernicioso, es que el lenguaje piensa por nosotros.

De todos modos, al fin el amor por Johnson y por la lectura me aparta de la polémica para llevarme a la celebración de los muchos lectores solitarios que sigo encontrando, tanto en el aula como en los mensajes que recibo. Leemos a Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Dickens, y todos sus pares porque amplían la vida, y más. En términos pragmáticos, se han convertido en la bendición, ésta en el verdadero sentido yahvístico de «más vida vertida en tiempo sin límites». Leemos en profundidad por razones variadas, la mayoría de ellas familiares: porque no podemos conocer a fondo suficientes personas; porque necesitamos conocernos mejor; porque requerimos conocimiento, no sólo de nosotros mismos o de otros, sino de cómo son las cosas. Sin embargo el motivo más fuerte y auténtico para la lectura profunda del tan maltratado canon es la búsqueda de un placer difícil. Yo no patrocino precisamente una erótica-de-la-lectura, y pienso que «dificultad placentera» es una definición plausible de lo sublime; pero la búsqueda del lector sigue siendo un placer más alto. Hay un sublime del lector que me parece la única trascendencia secular a nuestro alcance, si exceptuamos esa trascendencia aún más precaria que llamamos «enamoramiento». Los exhorto a descubrir aquello que les es realmente cercano y puede utilizarse para sopesar y reflexionar. A leer profundamente, no para creer, no para contradecir, sino para aprender a participar de esa naturaleza única que escribe y lee.

I

CUENTOS

INTRODUCCIÓN

El escritor irlandés Frank O'Connor celebró el cuento en su libro *La voz solitaria* porque en su opinión era la forma más apta para tratar con los individuos solitarios, en particular los situados al margen de la sociedad. Si esto fuera del todo cierto, el cuento habría devenido casi lo opuesto de uno de sus orígenes más probables, el relato folklórico. Entonces, a diferencia del poema lírico, el cuento nos heriría una vez, una sola, a diferencia también de las novelas que nos afligen con muchas sensaciones, con penas y alegrías múltiples. Sin embargo, esto último también lo hacen los cuentos de Chéjov y de sus escasos pares.

Los cuentos no son parábolas ni proverbios sabios, y por lo tanto no pueden ser fragmentos; les pedimos los placeres de la clausura. El deslumbrante fragmento de Kafka titulado «El cazador Gracchus» termina cuando el alcalde de un pueblo costero le pregunta al cazador resurrecto, especie de Judío Errante o Marinero Antiguo, cuánto piensa prolongar su visita. «No puedo decirlo, burgomaestre», responde Gracchus: «… Mi barca no tiene timón; la impulsa un viento que se alza de las heladas regiones de la muerte». Esto no es una clausura, un cierre, pero ¿qué habría podido agregar Kafka? La frase final de Gracchus es más memorable que todos los finales deliberados de cuentos, salvo unos pocos.

¿Cómo se lee un cuento? Edgar Allan Poe habría dicho: de una sentada. Pese a la popularidad mundial y permanente de que gozan, los cuentos de Poe están atrozmente escritos (como sus poemas) y se benefician de la traducción, incluso al inglés. Pero Poe apenas es uno de los genuinos ancestros del cuento moderno. Entre esos ancestros están Pushkin y Balzac, Gogol y Turguéniev, Maupassant, Chéjov y Henry James. Los maestros modernos de la forma son James Joyce y D. H. Lawrence, Isaak Babel y Ernest Hemingway y un grupo variado que incluye a Borges, Nabokov, Thomas Mann, Eudora Welty, Flannery O'Connor, Tommaso Landolfi e Italo Calvino. Aquí me centraré en cuentos de Turguéniev y

Chéjov, Maupassant y Hemingway, Flannery O'Connor y Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Tommaso Landolfi y Calvino porque todos ellos alcanzaron en su arte algo del orden de la perfección.

1. IVAN TURGUÉNIEV

Frank O'Connor pone los *Apuntes del álbum de un cazador* (1852) de Turguéniev, por encima de cualquier otro volumen individual de cuentos. Un siglo después de haber sido compuestos, los *Apuntes* permanecen asombrosamente frescos, aunque la actualidad que tenía en esa época, la necesidad de emancipar a los siervos, se haya doblegado bajo todos los desastres de la historia rusa. Los cuentos de Turguéniev son de una belleza inquietante; tomados en conjunto, están entre las mejores respuestas que conozco a la pregunta de por qué leer (siempre dejando aparte a Shakespeare). Turguéniev, que amaba a Shakespeare y a Cervantes, dividía a toda la humanidad (del tipo de los que buscan) en Hamlets y Quijotes. Habría podido añadir a los Falstaffs y los Sancho Panzas, dado que junto con los otros dos estos forman un paradigma cuádruple de otros tantos seres ficticios.

Aunque es difícil escoger cuentos particulares de los veinticinco *Apuntes* de Turguéniev, me uno a otros críticos en la predilección por «Prado de Bezin» y «Kasian, el de las tierras bellas». «Prado de Bezin» empieza una hermosa mañana de julio, con Turguéniev en el campo cazando urogallos. El cazador se extravía y por la noche llega a un prado donde hay cinco muchachos campesinos alrededor de dos hogueras. Turguéniev se une a ellos y nos los presenta. Tienen entre siete y catorce años y todos creen en los duendes, unas «gentecitas» con las cuales comparten su mundo. Sabiamente, el arte de Turguéniev permite que los chicos hablen entre ellos mientras él escucha sin entrometerse. Se nos revela entonces una vida de trabajo arduo (son hijos de siervos), superstición y leyendas de aldea, en la que no faltan Trishka, el Anticristo inminente, incitantes sirenas que capturan almas, muertos vivientes y vivos signados por la muerte. Uno de los muchachos, Pavlusha, se destaca del resto por su inteligencia y atractivo. Demuestra su coraje al lanzarse inerme a ahuyentar unas siluetas que podrían ser lobos y amenazan a los caballos que el grupo debe cuidar durante la noche.

Al cabo de unas horas Turguéniev se deja vencer por el sueño y despierta poco antes del alba. Los muchachos siguen durmiendo, pero Pavlusha se levanta para echar una última e intensa mirada al cazador.

Turguéniev parte hacia su casa, describe la hermosa mañana y acaba el boceto añadiendo que en ese mismo año, unos meses más tarde, Pavlusha murió al caer de un caballo. Sentimos la pena con Turguéniev, pero el patetismo de la muerte no se comunica como tal. Hay un continuo que nos cautiva: la belleza del prado y el amanecer, la vividez de la creencia de los chicos en lo sobrenatural, el destino ineludible que arrebata a Pavlusha. ¿Y el resto? Es el Turguéniev pragmático y aun así quijotesco, que caza sus urogallos y boceta en su álbum el paisaje y los muchachos.

¿Por qué leer «Prado de Bezin»? Por lo menos para conocer mejor nuestra realidad, nuestra vulnerabilidad ante el destino, mientras también aprendemos a apreciar estéticamente el tacto y la distancia sólo aparente de Turguéniev como cuentista. Si hay en este boceto una ironía, pertenece al destino mismo, un destino casi tan inocente como el paisaje, los muchachos y el cazador. Turguéniev es un escritor altamente shakesperiano pues, como Shakespeare, se abstiene de formular juicios morales; también sabe que un favorito como Pavlusha puede morir en un accidente repentino. No hay un argumento interpretativo único para llevarse del prado de Bezin. La voz que narra no se distingue de la personalidad de Turguéniev, que es sabiamente pasiva, amorosa y cuidadosamente observadora. En esa personalidad, como en la de Pavlusha, radica parte del valor del cuento. En la mayoría de los que lo leemos hay algo que quiere estar allí, con los muchachos, los caballos, con el compasivo cazador-escritor, hablando de trasgos y náyades tentadoras en un tiempo perfecto, en el prado de Bezin.

Para alcanzar la simplicidad aparente de los bocetos de Turguéniev se necesita un talento de los más altos, de una especie similar a la del genio de Shakespeare para redescubrir lo humano. Turguéniev también nos muestra algo que acaso haya estado siempre allí pero que sin él no podríamos ver. Observando a Yago, majestad satánica de todos los nihilistas, Dostoievski aprendió de Shakespeare a crear nihilistas supremos como Svidrigáilov y Stavroguin. Turguéniev, al igual que Henry James, aprendió de Shakespeare algo más sutil: el misterio del aparente lugar común, la transmisión de una realidad en perpetuo aumento.

A continuación de «Prado de Bezin» viene «Kasian, el de la tierras bellas», donde Turguéniev nos ofrece un personaje totalmente milagroso, el enano Kasian, siervo místico y sanador por la fe, quizá una secta de un solo miembro. De regreso de una cacería, a la carreta del autor se le parte un eje. En una aldea cercana (que es ninguna aldea), Turguéniev y el hosco carretero se encuentran con

un enano de unos cincuenta años, rostro pequeño, moreno y

arrugado, naricita pintada, ojitos castaños apenas discernibles y un abundante y crespo pelo negro que le coronaba anchamente la cabeza diminuta como la sombrilla de una seta corona el tallo. Todo el cuerpo era extraordinariamente fino y frágil.

De continuo se nos recuerda cuan chocante e inusitado es realmente Kasian. Aunque su voz es de una suavidad y dulzura invariables, condena severamente la caza como cosa reñida con Dios y nunca depone ni la fortaleza de su dignidad, ni la pena del exilio al que lo han forzado las autoridades que, al desplazarlo, lo privan además de las «tierras bellas» de la comarca del Don. En Kasian todo es paradójico; el carretero de Turguéniev explica que el enano es un santo conocido como La Pulga.

Mientras reparan el eje, cazador y curandero se van juntos a pasear por el bosque. Kasian camina dando saltos, recoge hierbas, murmura entre dientes y habla en el lenguaje de los pájaros, pero a Turguéniev no le dice una palabra. Obligados por el calor a buscar reparo unos arbustos, disfrutan ambos de un ensueño silencioso hasta que Kasian pregunta qué justificación existe para cazar aves. Cuando Turguéniev le pregunta a su vez de qué se ocupa él, Kasian responde que captura ruiseñores para dárselos a otros, que sabe leer y escribir y que tiene el poder de curar. Y aunque afirma ser un hombre sin familia, su secreto se revela cuando de pronto aparece en el bosque su hija natural, una muchacha llamada Anushka. La chica es tímida y hermosa y viene de recoger setas. Si bien Kasian niega su paternidad, ni a Turguéniev ni a nosotros nos convence; y una vez que Anushka se marcha, en el resto del cuento Kasian apenas abre la boca.

Nos quedamos con varios enigmas que el carretero de Turguéniev difícilmente puede aclarar; para él, Kasian es un montón de contradicciones: algo «indecible». No se cuenta nada más y Turguéniev vuelve a casa. Lo que piensa de Kasian no se expresa. ¿Pero acaso lo necesitamos? El campesino sanador vive en un mundo propio; no la Rusia de los siervos sino una visión rusa del mundo bíblico, si bien por completo diferente de las visiones bíblicas rivales de Tolstoi y Dostoievski. Aunque se retraiga de la rebeldía, Kasian ha rechazado la sociedad rusa para volver a las artes y maneras del pueblo. No permitirá que su hija permanezca en presencia del benigno Turguéniev, quien admira su belleza. No hay que idealizar a Kasian, su astucia y sus percepciones campesinas excluyen buena cantidad de valores, pero encarna verdades del folklore que él apenas sabe que conoce.

La atmósfera dominante de los apuntes de Turguéniev es la belleza del paisaje experimentada en el clima ideal. Claro que hay una amplia diferencia entre la belleza natural compartida por Turguéniev y los

muchachos en «Prado de Bezin» y algo menos que la comunión que sobreviene entre el autor y Kasian a la sombra del bosque. Si es imposible resistir el destino de Pavlusha —sólo es posible aceptarlo—, a su modo sutil Kasian es un señor mágico de la realidad no muy distinto del Próspero de Shakespeare. El mundo natural mágico de Kasian no es afín a la naturaleza estéticamente aprehendida de Turguéniev, ni siquiera mientras el santo y el cazador-escritor descansan uno junto al otro. Kasian tampoco le abre a Turguéniev su secreto ni le permite un intercambio momentáneo con ese hermoso elfo que tiene por hija. Al fin llegamos a ver que Kasian sigue siendo «el de las tierras bellas» por más que haya perdido el hogar originario cerca del Don. «Las tierras bellas» pertenecen a la tradición folklórica cerrada, de la cual Kasian es una especie de chamán. Leemos «Kasian de las tierras bellas» para acceder a la visión de una otredad cerrada a casi todos nosotros, y cerrada así mismo para Turguéniev. La lectura del cuento nos premia admitiéndonos —muy brevemente— en una realidad alternativa a la que el mismo Turguéniev sólo entró por un momento, y que sin embargo recuperó de modo sublime en sus *Apuntes*.

2. ANTÓN CHÉJOV

De los cuentos de Turguéniev a los de Chéjov y Hemingway hay un trayecto largo, si bien las historias de Nick Adams podrían haberse titulado *Apuntes del álbum de un pescador*. De todos modos los tres escritores comparten un rasgo que da la impresión de ser distancia y que al cabo es algo de otra índole. Tanto en Turguéniev como en Chéjov y Hemingway es central la afinidad con el paisaje y las figuras humanas. Esto difiere mucho del sentido de inmersión en mundos sociales y géisers de personajes que predomina en Balzac y Dickens. El genio de ambos novelistas poblaba generosamente París y Londres, tanto de clases sociales enteras como de individuos grotescamente impresionantes. A diferencia de Dickens, Balzac también sobresalió en el cuento, e introdujo muchos de estos en la construcción de su *Comedia Humana*. No obstante faltan en ellos las resonancias de sus novelas, y no pueden compararse a los cuentos de Turguéniev y Chéjov ni a los de Maupassant y Hemingway.

Aun los cuentos más tempranos de Chéjov pueden tener la delicadeza formal y el clima sombríamente reflexivo que lo convierten en el artista indispensable de la vida no vivida y en la mayor influencia para todos los cuentistas que vinieron después de él. Digo «todos» porque las innovaciones formales del cuento chejoviano, aunque profusas, tuvieron menos

consecuencias que su instrospección shakespeariana, su haber llevado al cuento largo o corto la innovación capital que introdujo Shakespeare en la caracterización: un «llevar a primer plano» que, en relación a Hamlet, discutiré en otra parte de este libro. En un sentido Chéjov era aún más shakesperiano que Turguéniev, quien en sus novelas tuvo el cuidado de poner en segundo plano las vidas tempranas de los protagonistas. Uno debería escribir, dijo Chéjov, de modo que el lector no necesite explicaciones del autor. Las acciones, conversaciones y meditaciones de los personajes tenían que bastar, práctica ésta que él siguió también en sus mejores obras, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*.

De los cuentos tempranos de Chéjov mi predilecto es uno que escribió a los veintisiete años: «El beso». Riabóvich, el «oficial más tímido, soso y retraído» de una brigada de artillería, acompaña a sus camaradas a una velada social en la casa solariega de un general retirado. Vagando por la casa, el aburrido Riabóvich entra en una habitación a oscuras y vive una aventura. Una mujer que lo confunde con otro lo besa y retrocede. Él huye corriendo pero en adelante queda obsesionado por el encuentro, que al principio lo exalta pero acaba por ser una tortura. El infeliz se ha enamorado, aunque de una completa desconocida a la que no volverá a encontrar nunca.

Un día, cuando tiempo después su brigada se acerca a la finca del general, Riabóvich, paseando por un puentecito cercano a la casa de baños, toca una sábana húmeda que alguien ha colgado a secar. Invadido por una sensación de frío y aspereza mira el agua, donde se refleja una luna roja. Mientras mira fluir la corriente, Riabóvich experimenta la convicción de que toda su vida es una broma incoherente. En el cierre del cuento, todos los demás oficiales han vuelto a la casa del general pero Riabóvich va a su cama solitaria.

Aparte del beso mismo, el tacto de la sábana húmeda —el antibeso, por así decirlo— es el momento culminante del relato. Destruye a Riabóvich, aunque claro que también lo hace el beso. Por irracionales que sean, la esperanza y la alegría tienen más fuerza que la desesperación, y en última instancia son más perniciosas. Leo «El beso» y me repito una observación que hice una vez por escrito: el evangelio de Chéjov es «Sabrás la verdad y la verdad te hará desesperar»; sólo que este genio lúgubre insiste en ser alegre. Tal vez Riabóvich piense que su destino en la vida está sellado (pero sin duda no lo está) aunque eso nosotros nunca lo sabremos, pues queda por fuera del cuento.

Las mejores observaciones que he leído sobre Chéjov (y también

sobre Tolstoi) están en las Reminiscencias de Máximo Gorki, donde se nos dice:

Me parece que en presencia de Chéjov todos sentían un deseo inconsciente de ser más sencillos, más sinceros, más ellos mismos.

Cada vez que releo «El beso» o asisto a una buena representación de *Las tres hermanas*, estoy en presencia de Chéjov; y si bien no me hace más sencillo, más sincero ni más yo mismo, sí *deseo* ser mejor (aunque no pueda). Ese deseo, pienso, es un fenómeno más estético que moral, porque Chéjov tiene una sabiduría de gran escritor e implícitamente me enseña que la literatura es una forma del bien. Shakespeare y Beckett me enseñan lo mismo, y es por esto que yo leo. A veces pienso que, de todos los escritores cuyas biografías interiores se conocen, Chéjov y Beckett fueron los seres humanos más amables. De la vida interior de Shakespeare no sabemos nada, pero si uno lee sus obras de teatro incesantemente, acaba por sospechar que esa persona sapientísima debió de ser un tercero junto a Beckett y Chéjov. El creador de Sir John Falstaff, de Hamlet y Rosalinda (la heroína de *Como gustéis*) también provoca el deseo de ser mejor de lo que uno es. Pero, como argumento a lo largo de este libro, esa es la razón por la cual debemos leer, y leer sólo lo mejor de cuanto se ha escrito.

Aunque maravillosa, «El beso» es una obra temprana; Chéjov, por su parte, consideraba que su mejor cuento era «El estudiante», una pieza de tres páginas compuesta a los treinta y tres años, la edad que según la tradición tenía Jesús al morir. Como a Shakespeare, a Chéjov es imposible calificarlo de creyente o de escéptico; ambos exceden tales categorizaciones. «El estudiante» es de una simplicidad ardorosa, aunque de una disposición muy bella. Un Viernes Santo, transido de hambre y de frío, un joven que estudia para clérigo se encuentra con dos viudas, madre e hija. Se calienta en el fuego que ellas han encendido al raso y les cuenta la historia de cómo el apóstol Pedro, según Jesús había profetizado, negó a Jesús tres veces. De vuelta en sí mismo, Pedro lloró amargamente; y lo propio hace la viuda madre. El estudiante se aleja y medita sobre la relación entre las lágrimas del apóstol y las de la madre, que le parecen eslabones de una misma cadena. De pronto se despierta en él la dicha, porque siente que en virtud de esa cadena que une el pasado con el presente perviven la verdad y la belleza. Y eso es todo; el cuento termina con la transformación de la repentina dicha del estudiante en expectativa de una felicidad todavía por venir. «Tenía sólo veintidós años», comenta Chéjov secamente, acaso con la premonición de que él mismo, a los treinta y tres años, ya había vivido tres cuartas partes de su vida (murió de tuberculosis a los cuarenta y cuatro).

El lector puede reflexionar sobre la sutil transición en la alegría del estudiante: de la cadena temporal de la verdad y la belleza al vislumbre de una felicidad personal no imposible por parte de un joven de veintidós años. Estamos en Viernes Santo, y el cuento-dentro-del-cuento es el de Jesús y Simón-Pedro; sin embargo en ningún caso el regocijo tiene traza alguna de piedad auténtica ni de salvación. Chéjov, el más sutil psicólogo dramático que ha existido desde Shakespeare, ha escrito una lírica sombría sobre el sufrimiento y el cambio. Y Jesús sólo está allí como representación suprema del sufrimiento y el cambio, una representación que (en su peligrosa época) Shakespeare eludió invariable y sagazmente.

¿Por qué Chéjov prefería este cuento a docenas de otros que muchos de sus admiradores consideran mucho más decisivos y vitales? Carezco de una respuesta clara, pero creo que debemos cavilar sobre la pregunta. Salvo lo que ocurre en la mente del protagonista, no hay en «El estudiante» nada que no sea atrozmente lóbrego. Si algo parece haber conmovido a Chéjov es la irrupción ilógica de la dicha impersonal y la esperanza personal en medio del frío y la miseria, así como las lágrimas de la traición.

Entre mis cuentos favoritos de Chéjov figura uno tardío, «La dama del perrito», que en general se considera como uno de los mejores que escribió. A Gurov, un hombre casado que se encuentra de vacaciones en Yalta —el balneario marino— lo impresiona el encuentro con una hermosa joven siempre acompañada de un pomerania blanco. Mujeriego inveterado, Gurov empieza una aventura con la dama, Anna Serguéievna, quien a su vez está infelizmente casada. Ella parte, insistiendo en que el adiós debe ser para siempre. Experto como es en amores, Gurov acepta el hecho con alivio otoñal y vuelve a Moscú, a su mujer y sus hijos, sólo para encontrarse poseído y sufriente. ¿Se ha enamorado, presumiblemente por primera vez? No lo sabe; y como tampoco lo sabe Chéjov, no lo podemos saber nosotros. Pero sin duda Gurov está obsesionado, y por lo tanto viaja a la ciudad de provincia en donde vive Anna Serguéievna y la busca durante una salida a la ópera. Angustiada, ella lo apremia a marcharse de inmediato, prometiendo que lo visitará en Moscú.

Repetidos cada dos o tres meses, los encuentros de Moscú pronto se vuelven una tradición, placentera por demás para Gurov pero muy poco para la siempre llorosa Anna Serguéievna. Hasta que al fin, viéndose de improviso en un espejo, Gurov nota que está encaneciendo y a la vez se da cuenta del incesante dilema en el que se encuentra, y que interpreta como ese enamoramiento tardío. ¿Qué se debe hacer? Gurov siente a un tiempo que su amada y él están al borde de una vida nueva y bella, y que aún falta

mucho para que la relación se termine, que la parte más dura del trabajo mutuo apenas ha empezado.

Esto es todo lo que nos da Chéjov, pero las reverberaciones continúan aun después de esta conclusión que no concluye nada. Gurov y Anna Serguéievna han cambiado, está claro, aunque no necesariamente para mejor. Nada de lo que alguno de los dos pueda hacer por el otro tendrá un carácter redentorio; ¿qué es entonces lo que redime a la historia de su anquilosamiento mundano? ¿Cómo se diferencia de todos los relatos de adulterio desdichado?

No por el interés que nos causan Gurov y Anna, como debería inferir cualquier lector; ellos no tienen nada de notable. Él es un mujeriego más y ella una de tantas mujeres que lloran. En ninguna otra obra es el arte de Chéjov tan misterioso como en ésta, en donde aparece palpable pero difícilmente definible. Sin duda Anna está enamorada, aunque Gurov no es un objeto muy digno. Ignoramos cómo evaluar exactamente a esa mujer plañidera. Chéjov presenta con tal desapego lo que sucede entre los amantes, que no carecemos ya de información sino de juicio, incluido el nuestro. Porque el cuento es raramente lacónico en su universalidad. ¿De veras cree Gurov que finalmente se ha enamorado? Ni él ni el lector cuentan con pista alguna, y si Chéjov la tiene, se niega a revelarla. Como en Shakespeare, donde Hamlet nos dice que ama y no sabemos si creerle, no nos sentimos tentados a confiar en Gurov cuando dice que esto es algo auténtico. Si Anna se queja amargamente de que el suyo es un «amor secreto y oscuro» (para usar la gran frase de «La rosa enferma», de William Blake), Gurov parece solazarse en la vida secreta que, le parece, devela su verdadera esencia. Es un banquero, e indudablemente muchos banqueros tienen esencias verdaderas; pero Gurov no es uno de ellos. El lector puede dar crédito a las lágrimas de Anna, pero no a lo que Gurov exclama («¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo?») mientras se agarra la cabeza. El Chéjov enamorado dibujó la parodia de sí mismo en el Trigorin de *La gaviota*, y sugiero que Gurov es una autoparodia más transparente. Aunque Gurov no nos gusta demasiado, y querríamos que Anna parase de llorar, no podemos arrojar su historia a un lado porque es nuestra historia.

Gorki dice de Chéjov que «era capaz de revelar el humor trágico presente en el tenue mar de la banalidad». Suena ingenuo, y sin embargo el mayor poder de Chéjov reside en darnos la impresión, mientras leemos, de que allí está al fin la verdad sobre la constante mezcla de infelicidad banal y alegría trágica que impregna la vida humana. En materia de alegría trágica la autoridad para Chéjov (y para nosotros) era Shakespeare, pero en

Shakespeare no aparece lo banal, ni siquiera cuando escribe parodia o farsa.

3. GUY DE MAUPASSANT

Chéjov aprendió de Maupassant cómo representar la banalidad. Éste, que lo había aprendido todo, incluido eso, de su maestro Flaubert, casi nunca iguala el genio cuentístico de Chéjov o Turguéniev. Lev Shestov, sobresaliente pensador religioso ruso de comienzos del siglo veinte, lo expresó con fuerza considerable:

El maravilloso arte de Chéjov no ha muerto; ese arte para matar con un mero toque, un aliento, una mirada, todo aquello por lo cual los hombres viven y de donde obtienen su orgullo. En este arte se perfeccionaba de continuo, y en él logró un virtuosismo inalcanzable para cualquiera de sus rivales de la literatura europea. A menudo Maupassant tenía que realizar ingentes esfuerzos para batir a su víctima. A menudo la víctima se le escapaba, quebrada y maltrecha, es cierto, pero con vida. En manos de Chéjov nada escapaba a la muerte.

Aunque es una visión muy negra y a ningún lector ni lectora le gusta pensarse como víctima de un escritor, Shestov valora certeramente a Maupassant frente a Chéjov, muy a la manera en que se podría valorar a Marlowe frente a Shakespeare. No obstante, Maupassant es el mejor de los cuentistas realmente «populares», vastamente superior a O. Henry (que podía ser muy bueno) y muy preferible al abominable Poe. Ser un artista de lo popular es en sí un logro extraordinario; en los Estados Unidos hoy no tenemos nada parecido.

Puede que Chéjov parezca simple, pero es siempre profundamente sutil. Muchas de las simplicidades de Maupassant no son sino lo que parecen ser, pero no por eso son superficiales. Maupassant había aprendido de su maestro Flaubert que «el talento es una prolongada paciencia» para ver lo que otros tienden a pasar por alto. Que Maupassant pueda hacernos ver algo que sin él nos habríamos perdido es para mí muy dudoso. Para eso se requiere el genio de Shakespeare o de Chéjov. Está además el problema de que Maupassant, como tantos escritores de ficción del siglo diecinueve y comienzos del veinte, lo veía todo a través de la lente de Arthur Schopenhauer, filósofo de la voluntad de vivir. Yo tan pronto usaría gafas Schopenhauer como gafas Freud: ambas agrandan y ambas distorsionan casi en la misma medida. Pero soy un crítico literario, no un escritor de cuentos, y cuando Maupassant contemplaba los caprichos del deseo humano más le habría valido descartar las gafas filosóficas.

En sus mejores momentos es espléndidamente legible, trátese del patetismo humorístico de «La casa Tellier» o de un cuento de terror como «El Horla», de los cuales me ocuparé aquí. Frank O'Connor insistía en que, comparados con los de Turguéniev o Chéjov, los cuentos de Maupassant no eran satisfactorios; pero claro que pocos cuentistas pueden rivalizar con los dos maestros rusos. Lo que O'Connor objetaba, en verdad, era que en Maupassant «el acto sexual en sí deviene una forma de asesinato». El lector que acabe de disfrutar de «La casa Tellier» no estará muy de acuerdo. Flaubert, que no vivió para escribirla, deseaba situar su última novela en un burdel de provincias, cosa que su hijo ya había hecho en este robusto relato. Parte del auténtico encanto de «La casa Tellier» consiste en que allí todo el mundo es benigno y afable. Madame Tellier, una respetable campesina normanda, administra su establecimiento como se podría administrar una posada y hasta un internado de señoritas. Maupassant describe con afecto y nitidez a las cinco trabajadoras del sexo (como algunos las llaman ahora) que Madame Tellier tiene a su mando y hace hincapié en la paz que mantiene en la casa gracias a su talento y su buen humor incesante.

Un atardecer de mayo nos encontramos con todos los clientes de mal humor porque el local aparece engalanado por un anuncio: CERRADO POR PRIMERA COMUNIÓN. La dueña y su plantel han marchado al evento de marras, cuya celebrante es la sobrina y ahijada de Madame. La Primera Comunión se transforma en un acontecimiento extraordinario cuando el llanto prolongado de las prostitutas, impulsada cada cual a recordar su infancia, se vuelve tan contagioso que arrastra a la grey entera a un éxtasis de lágrimas. El cura proclama que ha descendido el Santo Cristo y agradece en particular a las visitantes, Madame Tellier y su equipo.

Tras un bullicioso viaje de vuelta al establecimiento, Madame y las damas reanudan las habituales tareas vespertinas, que no obstante llevan a cabo con ímpetu no rutinario y de muy buen ánimo. «No todos los días tenemos algo que celebrar», comenta Madame Tellier cerrando el cuento, y sólo un lector sin alegría declinará celebrar con ella. Al menos por una vez el discípulo de Schopenhauer ha roto con la reflexión sombría sobre las íntimas relaciones entre el sexo y la muerte.

En el cuento es difícil resistir la exuberancia, y Maupassant nunca escribe con más entusiasmo que en «La casa Tellier». En este relato de Normandía hay calidez, risas, sorpresa y hasta una especie de intuición espiritual. El éxtasis Pentecostal que incendia a la congregación es tan genuino como el llanto de las prostitutas que obra como chispa. La ironía de Maupassant es marcadamente más benévola (aunque menos sutil) que la de

su maestro Flaubert. Y el cuento es licencioso, no lascivo, en el espíritu de Shakespeare; agranda la vida y no disminuye a nadie.

Maupassant acabó su vida muy mal; con menos de treinta años ya era sifilítico. A los treinta y nueve la enfermedad le afectó la mente, y tras un intento de suicidio pasó los últimos años en un manicomio. El cuento de terror más inquietante que escribió, «El Horla», tiene una relación compleja y ambigua con la enfermedad y sus consecuencias. El innominado protagonista podría ser un sifilítico en trance de enloquecer, aunque nada de lo que narra Maupassant nos permite inferirlo. Relato en primera persona, «El Horla» nos da una cantidad de claves que excede la posibilidad de interpretación: no podemos entender al narrador ni confiar en sus impresiones, de las que recibimos escasa o ninguna verificación independiente.

El cuento se abre con el narrador —un próspero joven normando— que nos convence de su felicidad en una hermosa mañana de mayo. Ve pasar frente a su casa un magnífico barco brasileño de tres palos y lo saluda. Evidentemente el ademán convoca al Horla, ser invisible que —nos enteramos después— viene asolando a Brasil con una epidemia de posesión demoníaca y subsiguiente locura. Queda claro que los Horlas son primos refinados de los vampiros: beben leche y agua y consumen la vitalidad a los durmientes sin chuparles la sangre. Sea lo que sea lo que ha sucedido en Brasil, somos libres de dudar de lo que ocurre en Normandía. Para destruir a su Horla nuestro narrador acaba prendiendo fuego a su casa, aunque olvida avisar a los criados, que arden con el edificio. Cuando advierte que su Horla continúa vivo, concluye por decirnos que tendrá que matarse.

Claramente se trata de un Horla *suyo*, haya o no hecho el viaje de Brasil a Normandía. El Horla es la locura del narrador, y no sólo la causa de esa locura. ¿Ha escrito Maupassant la historia de lo que significa ser presa de la sífilis? En cierto punto el doliente mira el espejo y no se ve reflejado. Luego se divisa al fondo, envuelto en una niebla. La niebla se retira, y cuando logra verse por completo, refiriéndose a la nube o agente bloqueador grita: «¡Lo he visto!»

El narrador dice que el advenimiento del Horla señala el fin del reinado del hombre. Magnetismo, hipnosis y sugestión son aspectos de la voluntad del Horla. «Ha llegado», exclama la víctima, y de pronto el intruso le grita su nombre al oído: «¡Ha llegado… el Horla!» El nombre de Horla es un invento de Maupassant: ¿tal vez un juego irónico con la palabra inglesa whore (puta)? Parece un poco remoto, a menos que la enfermedad venérea de Maupassant sea el centro oculto del relato.

El cuento de terror es un género amplio y fascinante. Maupassant descolló en él, aunque nunca tan poderosamente como en «El Horla». En cierto nivel, creo, la razón es que estaba vaticinando su propia locura y su (intento de) suicidio. Maupassant no es un cuentista tan eminente como Turguéniev, Chéjov, Henry James o Hemingway, pero tiene bien merecida su inmensa popularidad. Alguien que creó tanto el éxtasis afable de «La casa Tellier» como el convincente espanto de «El Horla» es un maestro permanente del relato corto. ¿Por qué leer a Maupassant? En sus mejores momentos, lo atrapará a uno como pueden hacerlo muy pocos. Uno recibirá mucho de lo que da su voz narrativa. No es la abundancia de Dios, pero complace a muchos y sirve de introducción a los difíciles placeres de narradores más sutiles.

4. ERNEST HEMINGWAY

Los mejores cuentos de Hemingway sobrepasan incluso a *Fiesta*, la única novela suya que hoy parece algo más que una pieza de época. Cierta vez Wallace Stevens, el poeta más fuerte de la vanguardia norteamericana, definió a Hemingway como «el más significativo de los poetas vivos en cuestiones de realidad extraordinaria». Por «poeta» Stevens se refiere aquí al sobresaliente estilista que es Hemingway en sus cuentos, y por «realidad extraordinaria» al dominio poético en donde «la conciencia ocupa el lugar de la imaginación». A este alto elogio se hacen acreedores los duraderos logros de Hemingway en el cuento: alrededor de quince obras maestras fáciles de parodiar (el propio Hemingway lo hizo más de una vez) pero inmunes al olvido.

En *La voz solitaria*, Frank O'Connor —que detestaba a Hemingway tanto como amaba a Chéjov—, observa que los cuentos de Hemingway «ilustran el problema de una técnica en busca de un tema» y por lo tanto son «arte menor». Pues vamos a ver. Leamos el famoso boceto titulado «Colinas como elefantes blancos», cinco páginas casi enteramente de diálogo entre una joven y su amante, que están esperando el tren en una estación provinciana de España. Hay un continuo desacuerdo respecto al aborto al que él quiere que se someta ella en cuanto lleguen a Madrid. El cuento capta el momento de la derrota de la muchacha y, lo más probable, de la muerte de la relación. Eso es todo. El diálogo pone en claro que la mujer es vital y decente, mientras que el hombre es una vacuidad sensata, egoísta y fría. El lector se pone por completo del lado de ella cuando al «Yo por ti haría cualquiera cosa» de él responde con estas palabras: «¿Quieres quieres

quieres quieres quieres quieres quieres callarte por favor?» Siete «quieres» parecen una enormidad, pero en «Colinas como elefantes blancos» son una repetición precisa y persuasiva. El símil del título prefigura la historia con elegancia. Es la mujer, no el hombre, la que ve como «elefantes blancos» las alargadas y claras colinas del valle del Ebro. Los elefantes blancos, regalo proverbial que se hacía en Siam a los cortesanos arruinados por gastos de manutención, se vuelven aquí metáfora de los hijos no queridos, y más aún de la relación sexual espiritualmente onerosa cuando el hombre no está a la altura.

La mística personal de Hemingway —sus poses de temeridad como guerrero, gran cazador, boxeador y torero— es tan irrelevante para este cuento como la insistencia del protagonista: «Sabes bien que te quiero». Más irrelevante es el comentario que Nick Adams, el alter ego de Hemingway, hace en «El final de algo» al terminar con una relación: «Ya no me divierte». No conozco muchas lectoras que aprecien esa frase, pero difícilmente es una apología; sólo es la autoacusación de un hombre muy joven.

El cuento de Hemingway que más me hiere es otra pieza de cinco páginas, «Dios les dé alegría, caballeros», que consta casi totalmente de diálogo pero se abre con una frase extravagante:

En aquellos tiempos las distancias eran muy diferentes, el viento traía polvo de las colinas que hoy están taladas y Kansas City se parecía mucho a Constantinopla.

Se puede parodiar esto diciendo: en aquellos días Bridgeport se parecía mucho a Haifa. No obstante estamos en Kansas City, el día de Navidad, escuchando la conversación entre dos médicos: el incompetente doctor Wilcox, que confía en un fláccido y numerado volumen de cuero titulado *Guía amistosa para el médico joven*, y el cáustico doctor Fischer, que empieza citando a su correligionario Silo: «¿Qué nuevas hay en el Rialto?» Como no tarda en enterarse, las nuevas son muy malas: al hospital había llegado un chico de unos dieciséis años que, obsesionado por la pureza, pedía que lo castraran. Como lo rechazaron, se mutiló con una navaja y probablemente iba a morir desangrado.

El interés de la historia se centra en el lúcido nihilismo del doctor Fischer, que prefigura el de Shrike en *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West:

—¿Cabalgar hasta allí, doctor, en el mismísimo día del nacimiento de Nuestro Salvador?

—¿*Nuestro* Salvador? ¿No es usted judío? —dijo el doctor Wilcox.

—Lo soy. Lo soy. Constantemente se me va de la cabeza. Nunca le he dado la importancia apropiada. Hace muy bien en recordármelo. *Su*

Salvador. Eso eso. *Su* Salvador, indudablemente *su* Salvador… y la cabalgata del Domingo de Palmas.

Lo que se está sugiriendo en la última frase es: «Usted, Wilcox, es el asno en el cual yo voy a Jerusalén». Sarcástico y brillante, el doctor Fischer ha atisbado el infierno, como él mismo dice. Su intensidad shylockiana es un tributo hemingwayano a Shakespeare, al que, en *Al otro lado del río y entre los árboles*, el Coronel Cantwell (alter ego de Hemingway), describe como «vencedor y hasta hoy campeón indiscutido». Cuanto más ambicioso es Hemingway en sus cuentos, más shakesperiano se vuelve; así sucede en el casi autobiográfico «Las nieves del Kilimanjaro», que era su favorito. De la historia del protagonista, un escritor fracasado de nombre Harry, Hemingway afirma: «Había amado demasiado, exigido demasiado y lo había consumido todo». El comentario crítico se podría aplicar soberbiamente al rey Lear, el personaje de Shakespeare más admirado por Hemingway. En la breve extensión de «Las nieves del Kilimanjaro», más que en ninguna otra parte, Hemingway intenta plasmar una tragedia y lo consigue.

Meditación de un moribundo más que descripción de una acción, este cuento barroco es el autocorrectivo más intenso que se infligió Hemingway, y creo que habría impresionado incluso a Chéjov, que era muy dado a esta práctica. No pensamos en Hemingway como un escritor visionario, pero al comienzo de «Las nieves del Kilimanjaro» un epígrafe nos cuenta que a la nevada cumbre occidental del monte se la conoce como Casa de Dios, y que cerca de ella está el cadáver reseco y congelado de un leopardo. No se explica qué podía estar buscando un leopardo a seis mil metros sobre el nivel del mar.

Muy poco se gana diciendo que el leopardo es un símbolo del agonizante Harry. Originalmente, en la Grecia antigua, un *symbolon* era una prenda de identificación, algo que podía compararse con un equivalente. Por lo común nosotros usamos «símbolo» con mayor vaguedad, para referirnos a lo que hace las veces de otra cosa, sea por asociación o por semejanza. Si uno identifica el cadáver del leopardo con el perdido pero aún residual idealismo estético del escritor Harry, hunde el cuento de Hemingway en el ridículo y lo grotesco. El propio Hemingway hizo algo por el estilo en «El viejo y el mar»; pero no en este cuento magistral.

Muy lentamente, Harry está muriendo de gangrena en un campamento de caza en África, rodeado de buitres y hienas, presencias palpablemente desagradables que no hace falta interpretar como símbolos. Tampoco es preciso interpretar así al leopardo. Como Harry, el leopardo está fuera de lugar, pero la visión que el escritor tiene del Kilimanjaro

parece una más de las visiones nostálgicas de Hemingway sobre una espiritualidad perdida, siempre matizadas por un agudo sentido de la nada, por un nihilismo shakesperiano. Parece conveniente considerar la ominosa presencia del leopardo como una ironía fuerte, un antecedente de la vana gesta de Harry para recuperar su identidad de escritor en el Kilimanjaro más que, digamos, en París, Madrid, Key West o La Habana. La ironía existe a costas de Hemingway, en la medida en que Harry profetiza al Hemingway que, a diecinueve días de cumplir sesenta y dos años, se disparó en la boca una escopeta de dos cañones en las montañas de Idaho. Con todo la historia no es primordialmente irónica, y no hace falta leerla como profecía personal. Harry es un Hemingway frustrado; dada su capacidad de escribir «Las nieves del Kilimanjaro», Hemingway está precisamente lejos de ser un fracaso, al menos como escritor.

El mejor momento del cuento es alucinatorio y ocurre poco antes del final. Es la visión de muerte de Harry, aunque el lector no puede saberlo hasta que Helen, la esposa de Harry, se da cuenta de que ya no lo oye respirar. Mientras moría, Harry soñó que un avión de socorro iba a buscarlo, pero sólo podía transportar un pasajero. El vuelo visionario permite a Harry ver la cima cuadrada del Kilimanjaro: «grande, alta e increíblemente blanca bajo el sol». Esta aparente imagen de trascendencia es el momento más ambiguo del cuento; no representa la Casa de Dios sino la muerte. La fantasmagoría del moribundo no debe considerarse triunfal cuando, por lo que transmite todo el cuento, Harry está convencido de haber despilfarrado su talento de escritor.

No obstante, acaso Hemingway haya recordado la fantasía de muerte del rey Lear, en la cual el viejo rey loco se persuade de que, pese a que la han asesinado, su amada hija Cordelia respira de nuevo. Si uno ama demasiado, y exige demasiado, como Lear y Harry (y en definitiva Hemingway), acabará por agotarlo todo. Para Harry, la fantasía ocupa el lugar del arte.

Hemingway era un cuentista tan magnífico e imprevisible que he resuelto concluir este resumen con una de sus obras maestras desconocidas, el espléndidamente irónico «Un cambio radical» que, con su retrato de las ambigüedades sexuales, prefigura la novela póstuma El jardín del Edén. En «Un cambio radical» estamos en un café parisino, donde una arquetípica pareja hemingwayana se ha enzarzado en un vivo diálogo sobre la infidelidad. El lector tarda apenas unos parlamentos en comprender que el «ambio radical» del título no se refiere a la mujer, que, si bien está decidida a comenzar (o continuar con) una relación lésbica, también quiere regresar al hombre. Quien sufre el cambio radical es él, acaso para transformarse en

el exuberante y extraño escritor que compondrá El jardín del Edén.

«Soy otro hombre», le anuncia al atónito camarero una vez la mujer se ha marchado. Mirándose en el espejo ve la diferencia, pero no se nos dice qué es lo que ve. Aunque le comenta al camarero que «el vicio es una cosa muy rara», no puede ser la conciencia del «vicio» lo que lo ha transformado en otro hombre. Si algo lo ha alterado para siempre, es su entrega imaginativa ante la persuasiva defensa de la mujer. «Estamos hechos de toda clase de cosas. Tú siempre lo has sabido. Bien que lo has utilizado», le ha dicho ella, y tácitamente él reconoce cierto elemento crucial en la sexualidad que han compartido. Ahora sufre un cambio radical, pero nada de él se apaga en este momento de pérdida sólo aparente. Casi demasiado audaz para la ironía, »Un cambio radical» es un autorreconocimiento muy sutil, una autobiografía erótica notable por su oblicuidad y por la matizada aceptación de sí que contiene. Sólo el maestro más excelente del cuento norteamericano habría podido poner tanto en un esbozo tan sutil.

5. FLANNERY O'CONNOR

D. H. Lawrence, soberbio escritor de cuentos, dio al lector una sabiduría permanente en una observación brevísima: «Confía en el cuento, no en quien lo cuenta». Me parece que este principio es esencial para leer a Flannery O'Connor, quien acaso haya sido la narradora de cuentos más original de Estados Unidos después de Hemingway. Su sensibilidad era una mezcla extraordinaria de gótico sureño y catolicismo romano. O'Connor es de un moralismo tan feroz que el lector necesita precaverse de su intransigencia: el designio de conmovernos con la violencia para despertarnos una sed de fe tradicional es demasiado palpable. Como cuentista era muy astuta; pero creo que sus mejores cuentos son más astutos que ella, y no imponen más moralidad que la de una imaginación moral avivada.

El sur de O'Connor es de un protestantismo salvaje; y no se trata del protestantismo europeo sino de la autóctona religión americana, ya se llame bautista, pentecostal o lo que sea. A los profetas de esa religión —«encantadores de serpientes, cristianos librepensadores, profetas independientes, estafadores, locos y a veces auténticos inspirados»— O'Connor los llamaba «católicos naturales». Exceptuando al puñado de éstos, quienes abarrotan los maravillosos cuentos de Flannery O'Connor son los condenados o malditos, una categoría en la que ella alegremente incluía a la mayor parte de sus lectores. La mejor manera de leer estos relatos, creo,

es reconociendo primero que uno forma parte de sus condenados; luego puede pasar a disfrutar de un arte narrativo grotesco e inolvidable.

Una espléndida introducción a O'Connor sigue siendo «Un hombre bueno es difícil de encontrar». Durante un viaje en coche, una abuela, el hijo, la nuera y los tres nietos se encuentran con un preso que acaba de fugarse, el Inadaptado, y sus dos matones subalternos. En cuanto ve al Inadaptado, la abuela proclama tontamente su identidad, condenándose así con toda su familia. Mientras los matones se llevan a los demás para matarlos, la anciana le suplica al Inadaptado que no lo haga; pero en este asesino, que es un teólogo natural, O'Connor consuma una de sus obras maestras. Al resucitar a los muertos en un cosmos donde «no hay placer sino mezquindad», declara el Inadaptado, Jesús lo desequilibró todo. Entre el mareo y la alucinación, la aterrorizada abuela toca al Inadaptado mientras murmura: »Pero tú eres uno de mis niños. ¡Eres uno de mis hijos!» El hombre retrocede, le pega tres tiros en el pecho y pronuncia el epitafio: «Habría sido una buena mujer si a cada minuto de su vida hubiera habido alguien que le disparara».

Aquí confluyen el cuento y quien lo cuenta, porque claramente el Inadaptado habla en nombre de algo feroz y gracioso que habita a O'Connor. Lo que nos da ella es una anciana banal e hipócrita y un asesino que, en su visión, es un instrumento de la gracia católica. La situación intenta ser escandalosa y sin duda lo es porque, condenados como estamos, nos escandaliza a nosotros. O'Connor piensa que seríamos buenos si a cada minuto de nuestra vida hubiera alguien que nos disparara.

¿Por qué el palpable designio de O'Connor no nos irrita? Parte de la respuesta, sin duda, reside en su genio cómico; a alguien capaz de entretenernos tan hondamente le permitimos que nos condene todo lo que se le antoje. En «La buena gente del campo» conocemos a la desdichada Joy Hopewell [2] poseedora de un doctorado en filosofía y una pata de palo además del elaborado primer nombre de Hulga, que se ha dado ella misma. Un desenvuelto joven vendedor de biblias, cuyo implausible nombre fálico es Manley Pointer [3], tumba a Hulga en una parva de heno y huye tras despojarla de la pata de palo. Hulga tiene precisa conciencia de pertenecer a los condenados (¿no es filósofa, acaso?), y respecto a su destino cruelmente cómico nosotros podemos deducir la moraleja que queramos. ¿Diremos de ella por ejemplo: «Habría sido una buena mujer de haber tenido alguien que a cada momento de la vida huyera con su pata de palo»?

O'Connor habría desdeñado mi escepticismo y comprendo bien que esta parodia es defensiva. Pero sus cuentos tempranos, aunque vivaces, no son sus mejores. La grandeza viene en obras posteriores como «Una vista de

los bosques» y «La espalda de Parker«, y en su segunda novela, Los profetas (The Violent Bear it Away). «Una vista de los bosques» es una historia de una fealdad sublime que presenta al señor Fortune, de setenta años, y su nieta Mary Fortune Pitts, de diecinueve. Los dos son horrendos: egoístas, testarudos, malignos, huraños monumentos al orgullo. Al final del cuento, una desagradable pelea entre los dos se salda con la muerte de la chica, cuando el abuelo la estrangula y le parte la cabeza contra una piedra. Excitado y exhausto, ya bajo los efectos de un infarto, el señor Fortune tiene una final «vista de los bosques». Todo esto impresiona de un modo truculento, pero ¿cómo interpretarlo?

O'Connor comenta que Mary Fortune Pitts obtuvo la salvación y el señor Fortune fue condenado, pero no puede explicar por qué: ambos son personas igualmente abominables y la lucha a muerte podría haber acabado al revés. Es magnífico que O'Connor fuera tan dada a indignarse, porque nuestro escepticismo la indignaba y le servía de inspiración artística. Con todo, esa espiritualidad obsesiva, esos juicios morales absolutos, no pueden sostenerse únicamente a expensas del lector. Pero mientras pienso esto, recuerdo de pronto cuan cerca estaban sus gustos literarios de los míos: para ella *Mientras agonizo*, de Faulkner, y *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West, estaban en la cumbre de toda la ficción norteamericana moderna; y para mí también. Leyendo los cuentos de O'Connor y *Los profetas* me siento estimulado casi hasta el miedo, algo que también me ocurre con las grandes obras de Faulkner y West y con *El meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy, un libro que, de haber vivido para leerlo, sin duda O'Connor habría admirado. Turguéniev y Chéjov, Maupassant y Hemingway, no eran ideólogos, y es cierto que la tradición principal del cuento moderno les pertenece a ellos y no a O'Connor. Y sin embargo su brío y su empuje, el ímpetu propulsor de su espíritu cómico, son apabullantes. Si lo medimos por el efecto estético de las ficciones que escribió, su catolicismo bien puede considerarse un Santo Oleaje. Allí podemos localizar su astucia natural: por más que parodiemos a esos religiosos americanos condenados y dementes, la parodia nunca tocará el seguro catolicismo romano de la autora. Más que simple comediante de genio, O'Connor entrevió con lucidez que la religión de sus coterráneos no era el opio sino la poesía de un pueblo.

6. VLADIMIR NABOKOV

Voy ahora a ocuparme de un soberbio cuento de Vladimir Nabokov, «Las hermanas Vane», porque me refresca pasar de un enfoque de

espiritualidad por la violencia a un esteticismo que juega con lo espiritual. Nabokov solía lamentar que su inglés americano no pudiera compararse a la riqueza de su nativo estilo ruso, lamento que parece irónico cuando uno se enfrenta con las texturas profusamente barrocas de «Las hermanas Vane». Nuestro innominado narrador, de origen francés, enseña literatura francesa en una universidad para mujeres de Nueva Inglaterra. Nabokoviano de una pieza, el hombre es un esteta maniático, versión inofensiva del Dorian Gray de Oscar Wilde. Las hermanas Vane son Cynthia y Sybil, cuyo nombre y suicidio son préstamos de la victimada novia de Dorian Gray; si bien ambas son jóvenes, por su personalidad evanescente e indirecta, son más jamesianas que wildianas. Profesor de Sybil y distanciado amigo íntimo de Cynthia, el innominado francés no fue amante de ninguna de las dos.

El relato empieza cuando el narrador se entera por casualidad de que Cynthia ha muerto de infarto. En medio de su habitual paseo de tarde de domingo, se para «a contemplar cómo una familia de carámbanos brillantes gotean desde el alero de una casa de madera». A dichos carámbanos dedica un largo párrafo y más adelante señala que «el escuálido fantasma, la prolongada sombra proyectada por un parquímetro sobre un parche de nieve húmeda tenía un extraño tinte rubicundo». Al final del cuento despierta de un vago sueño con Cynthia, pero no logra desentrañarlo:

Podía aislar, conscientemente, muy poco. Todo parecía difuso, amarillento de nubes, intangible. Los ineptos acrósticos de ella, sus lacrimógenas evasiones, sus teopatías: cualquier reminiscencia formaba olitas de significado misterioso. Todo parecía amarillentamente borroso, ilusorio, perdido.

Aquí la autoparodia del estilo de Nabokov atestigua que los acrósticos de Sybil no son tan ineptos como los de Cynthia. Si decodificamos el acróstico formado por las letras iniciales de este pasaje obtendremos: *Icicles by Cynthia, meter from me, Sybil*. («Los carámbanos son de Cynthia, pero el parquímetro es mío, de Sybil».)

O sea que al narrador lo obsesionan las dos mujeres; pero ¿por qué? Probablemente porque las hermanas Vane pasaron por su propia existencia planeando como fantasmas; la muerte apenas puede alterarlas. ¿Pero por qué el profesor de francés es objeto de estas sombras encantadoramente dañinas? Puede que el narrador, siendo una autoparodia de Nabokov, esté recibiendo el castigo que merecen el esteticismo y el escepticismo de éste. Muy diferente de «El Horla», que representa una locura creciente, «Las hermanas Vane» es un verdadero cuento de fantasmas altamente original.

El día siguiente al examen parcial de literatura francesa, dado por el

narrador, Sybil Vane se mata porque la ha abandonado su amante, un hombre casado. Tras su muerte empezamos a conocer un poco más a Cynthia, la hermana mayor. Cynthia es pintora y espiritualista, y ha desarrollado una «teoría de las auras intervinientes», auras de los difuntos que ejercen una acción benigna en los vivos. Una vez que el escepticismo del narrador aleja a Cynthia —con toda precisión ella lo tilda de engreído y esnob— él rompe con ella y la olvida hasta que le cuentan que ha muerto. Discretamente ella lo persigue, hasta que sobrevienen el indescifrable sueño culminante y el acróstico final que podemos descifrar.

Aunque breve, el cuento de Nabokov rebosa de alusiones literarias —desde la contemplación transparente de Emerson (en Naturaleza) hasta Coleridge y su Porlock (el personaje que supuestamente interrumpió la composición del «Kubla Khan«). También hay vividas manifestaciones de Oscar Wilde y de Tolstoi en una sesión de espiritismo y una extraordinaria atmósfera general de preciosismo literario. Lo que hace de «Las hermanas Vane» una pieza mágica es que el curioso encanto de esas mujeres afables, de existencia tan tenue como sus auras póstumas, triunfa sobre el escepticismo del lector. Podemos sentir rechazo por la petulancia del narrador, pero no necesariamente por su escepticismo. En el plano pragmático, sin embargo, aquí el escepticismo importa poco. Si esos fantasmas persuaden es porque no se proponen persuadir. Uno no piensa que el autor de *Pálido fuego* y *Lolita* sea un autor chejoviano. Nabokov adoraba a Nikolai Gogol, hombre de espíritu más feroz (y más lunático) que Chéjov. Pero Cynthia y Sybil Vane estarían a gusto en casa de Chéjov; como tantas de sus mujeres, representan el pathos de la vida no vivida. Nabokov, a quien el *páthos* no le interesaba gran cosa, las prefiere como fantasmas juguetones.

7. JORGE LUIS BORGES

El cuento moderno, en tanto permanece en la órbita de Chéjov, es impresionista; esto es tan cierto respecto del James Joyce de Dublineses como de Hemingway o Flannery O'Connor. Percepción y sensación, centros de la estética de Walter Pater, lo son también del cuento impresionista, incluidas en este rubro las mejores piezas cortas de Thomas Mann y de Henry James. Algo muy diferente ingresó en el arte moderno del relato con las fantasmagorías de Franz Kafka, precursor principal de Jorge Luis Borges, de quien puede decirse que reemplazó a Chéjov como influencia mayor en la cuentística de la segunda mitad del siglo veinte. Hoy los cuentos tienden a

ser chejovianos o borgianos; sólo en raras ocasiones son ambas cosas.

Al contrario que las miradas impresionistas de Chéjov a las verdades de la existencia, las obras de ficción de Borges siempre insisten en un consciente carácter de artificios. Convendrá que, cuando vaya al encuentro de Borges y sus muchos seguidores, los lectores sepan albergar expectativas muy distintas a las que tienen frente a Chéjov y su vasta escuela. Ya no se oirá la voz solitaria de un elemento sumergido en la población, sino una voz habitada por una plétora de voces literarias precedentes. La gran proclama con que Borges profesa su alejandrinismo es que no hay para un Dios gloria mayor que ser absuelto del mundo. Si en los cuentos de Chéjov hay un Dios, no puede ser absuelto del mundo, como tampoco podemos serlo nosotros. Pero para Borges el mundo es una ilusión especulativa, o un laberinto, o un espejo que refleja otros espejos.

Necesariamente, entender cómo debe leerse a Borges es más una lección en la forma de leer a sus precursores que un ejercicio de autocomprensión. No quiero decir que Borges sea menos entretenido o iluminador que Chéjov, sino que es muy diferente. Para Borges, Shakespeare es todo el mundo y a la vez nadie: es el laberinto vivo de la literatura misma. Para Chéjov, Shakespeare es obsesivamente el autor de Hamlet, y el príncipe Hamlet se convierte en el barco en el cual Chéjov navega (del modo más literal en «En el mar», el primer cuento que publicó bajo su propio nombre). El relativismo de Borges es un absoluto; el de Chéjov es condicional. Cautivado por Chéjov y sus discípulos, el lector puede gozar de una relación personal con cada cuento, pero Borges lo cautiva en el campo de las fuerzas impersonales, donde la memoria de Shakespeare es un vasto abismo en donde uno puede tambalearse y perder los restos de individualidad que le queden.

Cada lector confeccionará una lista selecta de las ficciones de Borges; la mía consta de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Pierre Menard, autor del Quijote», «La muerte y la brújula», «El Sur», «El Inmortal» y «El Aleph». De esta media docena, aquí me concentraré sólo en la primera, y con cierto detalle, para ayudar a culminar esta sección sobre cómo leer cuentos y por qué necesitamos seguir leyendo los mejores ejemplos que encontremos.

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» empieza con una frase desarmante: «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar». Esto es puro Borges: añádase a la enciclopedia y el espejo un laberinto y se tendrá su mundo. De todas las ficciones de Borges, ésta es la más sublimemente exorbitante. No obstante, el lector sucumbe a la seducción y busca encontrar creíble lo increíble, porque Borges tiene la

habilidad de emplear personas y lugares reales (sus amigos mejores y más literarios, por un lado, y por otro una vieja mansión de campo, la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, un hotel familiar). Uno le concede la misma realidad natural al ficticio Herbert Ashe que al real Bioy Casares, mientras que Uqbar y Tlön, aunque fantasmagorías, resultan poco más maravillosas que la Biblioteca. Una enciclopedia que trata enteramente de un mundo inventado es algo muy distinto que la verificación de un mundo porque figura en una enciclopedia, obra a la cual solemos dar autoridad. De hecho esto es desconcertante, pero de una manera sesgada. A medida que los objetos y conceptos tlönianos se propagan por las naciones, la realidad «cede». En ningún momento la seca ironía de Borges es más imponente:

Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, al nazismo— para embelesar a los hombres.

Borges, firme oponente tanto del marxismo como del fascismo argentino, incrimina lo que llamamos «realidad», pero no esa fantasía que es Tlön, parte del laberinto vivo de la literatura imaginativa.

Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por los hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

En otras palabras, Tlön es un laberinto benigno, en cuyo final no hay Minotauro que espere para devorarnos. La literatura canónica no es una simetría ni un sistema, sino una enciclopedia vastamente proliferante del deseo humano, un deseo por ser más imaginativo en lugar de hacer daño a otra individualidad. Aunque no se trata de que Tlön nos hechice o nos hipnotice, no se nos da información suficiente para descifrarlo. Precisamente, Tlön queda como una vasta cifra a ser resuelta sólo por todo el universo literario de la fantasía.

El cuento de Borges comienza cuando él y su amigo más íntimo (y en ocasiones colaborador), el novelista argentino Bioy Casares, después de cenar en una quinta que han alquilado, sienten que los «acecha» la presencia de un espejo al fondo de un corredor. Entonces Bioy recuerda que «uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que *los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres*». No se nos revela nunca el nombre de ese asceta gnóstico, que indefectiblemente es el mismo Borges, pero Bioy cree haber leído la frase en un artículo sobre Uqbar incluido en lo que se presenta como reedición (con otro título) de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El artículo no aparece en los volúmenes que hay en la casa alquilada. Al día siguiente Bioy lleva su propio y relevante volumen, que contiene cuatro páginas sobre Uqbar. La geografía y la historia

de Uqbar son igualmente vagas; la localización del país parece ser transcaucásica, mientras que su literatura es totalmente fantástica y se refiere a territorios imaginarios, entre ellos Tlön.

En este punto el cuento, que apenas empieza, se acabaría de no ser por Herbert Ashe, un reticente ingeniero inglés con quien, a lo largo de dieciocho años, Borges dice haber mantenido desganadas conversaciones en un hotel que ambos frecuentaban. Tras la muerte de Ashe, Borges encuentra un volumen que el ingeniero ha dejado en el bar del hotel: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*. El libro no lleva fecha ni lugar de publicación y consta de 1001 páginas, en clara alusión a *Las mil y una noches*. Absorto en esas páginas míticas, Borges descubre buena parte de la naturaleza (por así llamarla) del cosmos que es Tlön, en donde la ley primordial de la existencia es el idealismo feroz del obispo Berkeley, con su convicción de que nada puede ser como una idea salvo otra idea. En ese cosmos no hay causas ni efectos; predominan la psicología y la metafísica de la fantasía absoluta.

Hasta aquí el «artículo» titulado «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» que, dice Borges, incluyó en su *Antología de la literatura fantástica* publicada en 1940. Una «posdata» de 1947 expande la fantasmagoría. Se explica Tlön como una benigna conspiración de hermetistas y cabalistas a lo largo de tres siglos, que en 1824 cobró un giro decisivo cuando «el ascético millonario» Ezra Buckley propuso convertir un país imaginario en un universo inventado. Borges sitúa la propuesta en Memphis, Tennessee, haciendo así de lo que hoy conocemos como Elvislandia un lugar tan misterioso como la Menfis del antiguo Egipto. Los cuarenta volúmenes de la *First Encyclopaedia of Tlön* se completan en 1914, año en que estalla la Primera Guerra Mundial. En 1942, en medio de la Segunda Guerra, empiezan a aparecer los primeros objetos de ese universo: una brújula cuyas letras corresponden a uno de los alfabetos de Tlön, un cono metálico de peso insoportable, un juego completo de la *Encyclopaedia*. Otros objetos, hechos de materiales no terrestres, inundan luego las naciones. La realidad cede y con el tiempo el mundo será Tlön. Escasamente alterado, Borges permanece en su hotel revisando lentamente una «indecisa traducción quevediana» del *Urn Burial* de Sir Thomas Browne, del que mi frase favorita sigue siendo: «La vida es pura llama, y vivimos de un Sol invisible que está en nosotros».

Borges, visionario escéptico, nos encanta aun cuando hayamos aceptado su advertencia: la realidad cede con demasiada facilidad. Puede que las fantasías de cada uno de nosotros no sean tan complejas ni abstractas como Tlön; pero Borges ha esbozado una tendencia universal y

cumplido un anhelo fundamental en relación con las razones por los cuales leemos.

8. TOMMASO LANDOLFI

«Todos salimos de debajo del capote de Gogol«, es fama que dijo Dostoievski. «El capote» es un cuento sobre un mísero escribiente a quien le roban un abrigo nuevo. Desdeñado por las autoridades, ante quienes protesta debidamente, el pobre sujeto muere de frío y su fantasma continúa la infructuosa búsqueda de justicia. Pero, por bueno que sea, ese cuento no es el mejor de Gogol. No puede compararse a «Terratenientes antiguos» ni al demencial «La nariz», que empieza cuando un peluquero, durante el desayuno, descubre el apéndice nasal de un cliente suyo dentro de un panecillo recién horneado por su mujer. El espíritu de Gogol, sutilmente vivo en mucho de lo escrito por Nabokov, alcanza la apoteosis en el triunfal «La mujer de Gogol», del cuentista italiano Tommaso Landolfi, tal vez el relato breve más gracioso y enervante que he leído en mi vida.

El narrador, amigo y biógrafo de Gogol, nos cuenta «reticentemente» la historia de la esposa del escritor ruso. El Gogol real, un religioso obsesivo, no se casó nunca y a los cuarenta y tres años más o menos se dejó morir de hambre, deliberadamente, después de haber quemado sus manuscritos inéditos. Pero el Gogol de Landolfi (que parece un invento de Kafka o de Borges) se ha casado con un globo, una espléndida muñeca inflable que adopta diversas formas y tamaños según el capricho del marido. Muy enamorado de la mujer en una u otra de sus formas, Gogol goza de relaciones sexuales con ella y, por razones que sólo él conoce, le otorga el nombre de Caracas, en homenaje a la capital de Venezuela.

Por unos años todo marcha bien, hasta que Gogol contrae sífilis y bastante injustamente le echa la culpa a Caracas. Con el tiempo crece sostenidamente en él la ambivalencia hacia su silenciosa compañera. Como la acusa de autogratificación y hasta de traición, ella se vuelve amarga y excesivamente religiosa. Por último, el encolerizado Gogol infla (adrede) a Caracas de tal modo que la hace reventar. El gran escritor recoge los restos de madame Gogol y los quema en la chimenea, donde comparten el destino de sus obras inéditas. Al mismo fuego echa otro muñeco de goma, el hijo de Caracas. Después de la catástrofe final, el biógrafo defiende a Gogol del cargo de maltrato a su mujer y saluda la memoria de su alto genio.

Como preludio (o epílogo) al cuento de Landolfi, lo mejor es leer algunos cuentos de Gogol, sobre la base de los cuales no pondremos en duda

la realidad de la infeliz Caracas. Es lo más parecido a la amada que Gogol habría podido descubrir (o inventar) para sí. De otro lado, Landolfi difícilmente habría podido componer una historia semejante con el título de «La mujer de Maupassant», no digamos ya «La mujer de Turguéniev». No, tenía que ser Gogol y nadie más que Gogol, y a mí rara vez se me ocurre dudar de la historia de Landolfi, sobre todo cuando acabo cada relectura. Caracas posee una realidad que Borges no busca ni alcanza para su Tlön. Como única compañera posible para Gogol, ella me parece la parodia culminante de la insistencia de Frank O'Connor en que la voz solitaria que clama en el cuento moderno es la de la Población Sumergida. ¿Existirá acaso un ser más sumergido que la mujer de Gogol?

9. ITALO CALVINO

Otros maestros del cuento son tratados en distintos lugares de este volumen, bien como novelistas (Henry James y Thomas Mann), bien como poetas (D. H. Lawrence). La presente sección deseo cerrarla con otro gran fabulador italiano, Italo Calvino, quien murió en 1985. Mi favorito entre sus libros (en realidad un favorito universal) es *Las ciudades invisibles*. De hacerse adecuadamente, la descripción de la invención de Calvino debería mostrar a otros cómo y por qué el libro ha de leerse una y otra vez. El que cuenta historias sobre ciudades imaginarias es Marco Polo y su público el venerable Kublai Khan, pero también escuchamos nosotros. Pese a tener sólo una o dos páginas las historias son auténticos *cuentos*, más al modo de Borges o Kafka que al de Chéjov. Aunque las ciudades de Marco Polo no han existido nunca, ni podrían existir, la mayoría de los lectores irían a visitarlas si ello fuera posible.

Las «ciudades invisibles» vienen en once rubros, dispersos más que agrupados: los hay de las ciudades y la memoria, el deseo, los signos, los ojos, el nombre, los muertos, los cambios y el cielo, así como de ciudades tenues, continuas y ocultas. Aunque mantener tanto en la cabeza puede dar mareos, no conviene pensar que todos estos lugares son en verdad uno solo. Considerando que todos llevan nombre de mujer, sería como decir que todas las mujeres son una sola, doctrina ésta del filósofo y novelista español Miguel de Unamuno pero no de Calvino. Sin duda, escuchando a Marco Polo, el Kublai Khan concordaría más con él y con Calvino que con Unamuno. Pues el Kublai, viejo y cansado del poder, encuentra en las visionarias ciudades de Marco Polo una pauta que perdurará cuando su propio imperio sea polvo.

Nostalgia por las ilusiones perdidas, amores que no llegaron a ser del

todo, felicidad apenas probada: he aquí las emociones que Calvino evoca. En Isidora, una de las ciudades de la memoria, «cuando el forastero está indeciso entre dos mujeres encuentra siempre una tercera»; la pena es que sólo se llega a Isidora en la vejez. De Támara uno se marcha «sin haberla descubierto» y en Zirma ve «una muchacha que lleva un puma por una correa». Al cabo de muchos recitales, Kublai empieza a notar un aire de familia entre las ciudades, pero esto sólo significa que está aprendiendo a interpretar el arte narrativo de Polo: «No hay lenguaje sin engaño». En Armilla, una de las ciudades tenues, la única actividad parece ser la de las ninfas que se bañan: »Por las mañanas se las oye cantar». Esto es superado por: »Una vibración voluptuosa agita constantemente a Cloe, la más casta de las ciudades». Y a su vez esto guarda afinidad con uno de los principios narrativos de Marco Polo: »La falsedad no está nunca en las palabras; está en las cosas».

El Kublai objeta que a partir de entonces las ciudades las describirá él y Marco Polo viajará a comprobar si existen. Pero Marco niega la ciudad arquetípica del Kublai y a cambio propone un modelo hecho únicamente de excepciones, exclusiones, incongruencias y contradicciones. Así despunta en el lector la comprensión de que la verdadera historia es el debate presente entre el visionario Marco y el escéptico Kublai, entre la juventud perpetua y la edad eterna. Y así continúa el recital: Esmeralda, donde «gatos, ladrones y amantes clandestinos se mueven por vías más altas y discontinuas y se dejan caer de una azotea a un balcón«, o Eusapia, una ciudad de los muertos donde «una muchacha de calavera risueña ordeña una osamenta de vaquillona».

Fatigado aun de este ejercicio, el Kublai le ordena a Marco que interrumpa los viajes y entable con él una interminable partida de ajedrez. Pero la artimaña no detiene a Marco; el movimiento de las piezas será el relato de las ciudades invisibles. Llegamos por fin a Berenice, la ciudad injusta, que contiene una ciudad de los justos, dentro de la cual hay a su vez una ciudad injusta, y así sucesivamente. Berenice es pues una sucesión de ciudades, alternativamente justas e injustas, pero todas las Berenices del futuro están presentes ya «en ese instante, envueltas una dentro de la otra, estrechas, apretadas, inextricables». Y como allí es donde vivimos todos, Marco Polo calla. No hay más Ciudades Invisibles.

Queda sin embargo un diálogo final. ¿Dónde —pregunta el Kublai— están las tierras prometidas? ¿Por qué no ha hablado Marco de la Nueva Atlántida, de Utopía, de la Ciudad del Sol, de Nueva Armonía y otras ciudades de la redención? «Para esos puertos no sabría trazar la ruta en la

carta ni fijar la fecha de llegada», replica Marco, pero ya el Gran Khan, alzando su atlas, da con las ciudades «que amenazan en las pesadillas y en las maldiciones»: Babilonia, Yahoo, el Mundo Feliz. Desesperado, el anciano Kublai afirma su nihilismo: la corriente acaba por arrastrarnos a la ciudad infernal. Conmovedoramente, las últimas palabras corresponden a Marco, quien habla por lo que en el lector hay aún de esperanzado. Estamos por cierto en «l infierno de los vivos». Podemos aceptarlo, y así dejar de ser conscientes de él. Pero hay un camino mejor, y podemos decir que ese camino es la sabiduría de Calvino:

…buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.

El consejo de Calvino nos está diciendo una vez más cómo leer y por qué: ser vigilantes, percibir y reconocer la posibilidad del bien, ayudarlo a que dure, darle espacio en la propia vida.

OBSERVACIONES SUMARIAS

Es útil considerar el cuento moderno como dividido en dos tradiciones rivales, la chejoviana y la kafkiano — borgiana.

Pese a las apariencias, Flannery O'Connor pertenece a la tradición de Chéjov tanto como Italo Calvino a la de Kafka y Borges. El cuento chejoviano no es del orden de la fantasía, por muy extravagante que se vuelva en el caso de Flannery O'Connor. Hemingway, que quería ser Tolstoi, es sumamente chejoviano, como lo es el Joyce de Dublineses aunque negara haber leído a Chéjov. Los cuentos chejovianos se ponen en marcha de golpe, terminan elípticamente y no se preocupan por llenar los huecos que uno esperaría encontrar cubiertos en los relatos (sobre todo los más largos) de Henry James. Con todo, Chéjov confía en que uno crea en su realismo, esa fidelidad a la existencia ordinaria. Kafka, y tras él Borges, ponen su confianza en la fantasmagoría; no nos dan lamentos por la vida no vivida.

No siempre es fácil distinguir un estilo del otro, porque ninguno de los dos se interesa necesariamente por contar una historia a la manera en que, acabada y fehacientemente, cuenta Tolstoi la vida y muerte de Hadji Murad, el héroe checheno de la novela breve que lleva su nombre. Chéjov y Kafka crean a partir de un abismo o un vacío; el soberbio sentido de la realidad de Tolstoi lo persuade a uno como sólo son capaces de hacerlo Shakespeare y Cervantes. Pero, sean de una u otra especie, los cuentos, como señaló Borges, constituyen una forma esencial. Los mejores exigen muchas relecturas que constituyen también una recompensa. Henry James

observó que el cuento se sitúa «en el punto exquisito en donde acaba la poesía y empieza la realidad». Esto los coloca entre los poemas y las novelas; sus personajes, siguiendo todavía a James, tienen que ser «extraña, fascinantemente particulares y a la vez reconocibles en general».

Por tradición, las obras de teatro imitan acciones; con frecuencia los cuentos no. Eudora Welty, probablemente la mejor cuentista estadounidense viva, comentó una vez que los personajes de D. H. Lawrence «no dicen en realidad sus palabras; no conversan; no están hablando en la calle sino exhalando sonidos como las fuentes, irradiando como la luna o encrespándose como el mar, y cuando callan su silencio es el silencio de las rocas malvadas». Lawrence es un extremista visionario, pero el elocuente argumento de Welty podría ajustarse a todos los grandes cuentos, que deben encontrar siempre una forma propia, sea chejoviana o kafkiana. En los cuentos de primer orden, la realidad se vuelve fantástica y la fantasmagoría desconcertantemente mundana. Tal vez sea por eso que hoy en día muchos lectores rehuyen los libros de cuentos y prefieren comprar novelas, aún si los cuentos son de mucha mayor calidad.

El cuento favorece lo tácito; obliga al lector a entrar en actividad y discernir explicaciones que el escritor evita. Como ya he dicho, el lector debe reducir la velocidad, con toda deliberación, y ponerse a escuchar con el oído interior. Una atención de este tipo nos permite captar de pasada lo que dicen los personajes, además de escucharlos; piensa en ellos como si fueran tus personajes, y reflexiona no tanto sobre lo que se nos cuenta acerca de ellos sino sobre lo que está sugerido o implícito. Al contrario de lo que ocurre con la mayoría de las figuras novelísticas, el primer plano y el fondo dependen en gran medida del lector, de su aprovechamiento de los indicios que el escritor proporciona sutilmente.

De Turguéniev a Eudora Welty y otros posteriores, los cuentistas se abstienen de emitir juicios morales. *Middlemarch*, la obra maestra de George Eliot —una de las más grandes novelistas que ha habido— rebosa de observaciones morales fascinantes. Pero los cuentistas más diestros son tan elípticos en materia moral como en la continuidad de la acción o en los detalles del pasado de los personajes. Como lector uno deberá decidir si el juicio moral es relevante y después tendrá que juzgar por su cuenta.

Los vacíos significativos que proporcionan tanto el modo chejoviano como el borgiano resultan en beneficios inmensos para el lector. Al mismo tiempo hay que ser cauteloso con el supuesto simbolismo, que en el cuento magistral está más a menudo ausente que presente. Ni siquiera el gran relato de terror «El Horla» ofrece abiertamente al Horla como símbolo, si

bien he sugerido que acaso haya cierta relación entre la obsesión del protagonista innominado y la locura sifilítica de Maupassant. Hasta cierto punto, el simbolismo es tan ajeno al buen cuento como debería serlo la alusión literaria; pero dentro del intento de formular una Ley de Bloom de la ficción breve, Nabokov constituye una excepción escandalosa y soberbia. A menudo es alusivo aunque raramente simbólico. El simbolismo es peligroso para los cuentos; en la novela hay tiempo y mundo suficientes para enmascarar los emblemas bajo un aire naturalista, pero al cuento, por necesidad más abrupto, le es difícil hacerlos discretos.

Concluyo este epílogo a cómo y por qué leer cuentos ofreciendo el doble aserto de que nunca habrá de preferirse una de las dos maneras a la otra. Las necesitamos a ambas, pero por razones diferentes; si la manera chejoviano —hemingwayana nos satisface el apetito de realidad, la kafkiano— borgiana nos enseña cuan ávidos seguimos estando de lo que hay más allá de la realidad supuesta. Es claro que a cada escuela la leemos de una forma distinta; buscamos la verdad con Chéjov o el reverso de la verdad con los borgianos. Cuando el Gogol de Landolfi destruye la muñeca de goma que tiene por esposa, la impresión que sentimos es tan honda como cuando el estudiante de Chéjov se detiene junto a la hoguera de las dos mujeres desconsoladas y les cuenta la historia de San Pedro. Las energías de nuestras reacciones tienen cualidades distintas, pero ambas son igualmente intensas.

II

POEMAS

INTRODUCCIÓN

No he organizado esta sección por orden cronológico, sino temáticamente y por yuxtaposición, porque la poesía tiende a ser más libre respecto a la historia que la prosa de ficción o el drama. Y aun si hago más hincapié en el argumento poético que en el contexto social, no discuto la forma poética. Sobre toda cuestión relacionada con esquemas, pautas, formas, metros y rimas de la poesía inglesa, la autoridad indispensable es *Rhyme's Reason: A Guide to English Verse (La razón de la rima: una guía del verso inglés)*, de John Hollander, un libro fácilmente accesible en edición de bolsillo. Lo que me ocupa aquí, como en todo este libro, es cómo leer y por qué, lo cual en relación con los poemas, en lo general y en lo específico, para mí equivale a una búsqueda de las más amplias presencias creadas por la imaginación. La poesía es la culminación de la literatura imaginativa, a mi juicio, porque es un modo profético.

Empiezo por ejemplos de lírica pura escritos por A. E. Housman, William Blake y Walter Savage Landor y un fragmento de «El águila», de Tennyson. Representan la poesía en su aspecto más económico y punzante, y me conducen a dos de los más grandes monólogos dramáticos: el elocuente «Ulises» de Tennyson y el extraordinario «Childe Roland a la Torre Oscura fue» de Robert Browning. A estos monólogos se yuxtapone a continuación el «Canto a mí mismo» de Walt Whitman, como ejemplo mayor del reemplazo norteamericano del monólogo dramático por la épica de la Confianza en Sí Mismo, para emplear la expresión de Emerson. Sigue la lírica de la Confianza en Sí Misma de Emily Dickinson, luego de lo cual regreso a la Inglaterra Victoriana para encontrar la fiera lírica del self de Emily Brönte, la visionaria de *Cumbres Borrascosas*. El humor y el espíritu de Brönte están vinculados con la llamada balada popular o balada de frontera. Yo analizo aquí mis dos baladas favoritas, «Sir Patrick Spence» y «La tumba sin sosiego», antes de volverme al más grande poema anónimo de nuestra lengua, el asombroso «Tom O'Bedlam», una enloquecida canción digna del

propio Shakespeare.

Esto me lleva a tres de los más poderosos sonetos de Shakespeare, que en las «Observaciones sumarias» que siguen al presente capítulo son confrontados con la poesía bastante diferente de Hamlet. En secuencia natural vienen luego los grandes sucesores de Shakespeare en la poesía inglesa: Milton y los románticos. Me habría gustado tener más espacio para *El paraíso perdido*, pero he esbozado cómo y por qué necesita ser leído y releído el Satán de Milton.

A dos poemas líricos de Wordsworth, el verdadero inventor de la poesía moderna, sigue la ominosa Oda del marinero antiguo de Coleridge, y luego Shelley y Keats en sus momentos más cautivantes. He reservado una breve discusión de mis cuatro poetas modernos predilectos —W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Wallace Stevens y Hart Grane— para el comienzo de las «Observaciones sumarias» a la sección pues, entre los cuatro, ellos heredan todos los elementos cruciales de los poemas que analizo antes.

1. HOUSMAN, BLAKE, LANDOR Y TENNYSON

En mi corazón un aire letal
sopla de aquella región lejana:
¿Qué son las colinas azules del recuerdo?
¿Qué esos campanarios, qué esas granjas?
Es la tierra de la plenitud perdida;
de lleno la veo brillar:
caminos felices por donde me fui
y no podré regresar.

Ésta es la decimocuarta pieza de *Un muchacho de Shropshire* (1896), de A. E. Housman. Como muchos poemas de su autor, hace sesenta años que lo llevo en la cabeza. Cuando era un niño de ocho años, solía pasear canturreando versos de Housman y de Blake, y si todavía lo hago es con menor frecuencia pero con fervor intacto. Acaso la mejor forma de empezar a discutir cómo ha de leerse un poema sea abordando a Housman, cuyo modo conciso y económico atrae en virtud de una simplicidad aparente. Bajo esa simplicidad, que es astuta, se oculta la reverberación que ayuda a definir a la gran poesía. «Un aire letal» es una ironía soberbia, ya que, bien como aria o como recordada sensación de una brisa, el canto o el aliento, que deberían impulsar la vida, paradójicamente matan. Nacido en Worcestershire, de muchacho Housman amaba Shropshire porque «sus colinas eran nuestro horizonte occidental». Las «colinas azules del

recuerdo» del poema, parte de un todo, no representan sólo una Shropshire idealizada sino un «más allá» trascendente, una felicidad que el frustrado Housman no alcanzó nunca. Hay un doliente vaciamiento de la identidad en la declaración «Es la tierra de la plenitud perdida», ya que la plenitud no había sido más que una aspiración. Y sin embargo, en una afirmación sublime, el poeta insiste: »La veo brillar de lleno», como podría insistir un peregrino en que está contemplando Jerusalén. Esos «aminos felices» sólo pertenecían al futuro, y es por eso que Housman no puede regresar. El poema atrapa y mantiene a la perfección el acento de lo tardío en lo que, vemos al cabo, es una lírica amorosa de la especie más triste: la que recuerda un sueño juvenil.

El estilo directo de Housman ayuda a sugerir un primer principio de cómo leer poemas: atentamente, porque una verdadera cualidad de cualquier poema bueno es que soportará la lectura más atenta y vigilante. He aquí a William Blake, mucho más grande que Housman, dándonos una lírica que también parece simple y llana. El poema es «La rosa enferma»:

¡Rosa, estás enferma!
El gusano oscuro
que vuela en la noche,
en el trueno brusco,
descubrió tu lecho
de tan roja dicha
y su negro amor secreto
te destruye la vida.

El tono de Blake, a diferencia del de Housman, es difícil de describir. «Negro amor secreto» se ha convertido en frase permanente para nombrar casi cualquier relación erótica clandestina y el tipo de destrucción que entraña. Las ironías de «La rosa enferma» son feroces, acaso crueles de tan implacables. Si bien lo que Blake pinta es sumamente natural, la perspectiva del poema hace de lo natural mismo un rito social en el que la amenaza fálica se contrapone a la autogratificación femenina (antes de ser descubierto por el gusano, el lecho de la rosa es de «tan roja dicha»). Como ocurre con la lírica de Shropshire de Housman, la mejor forma de leer «La rosa enferma» es en voz alta: se intuye así que es una especie de conjuro, un clamor profético contra la naturaleza y contra la naturaleza humana.

Tal vez sólo William Blake haya sido capaz de poner en un poema tan breve (en inglés, apenas treinta y cuatro palabras) una carga visionaria tan oscura, pero hay algo en los poetas que se inclina a manifestar su exuberancia creativa apretando mucho en poco espacio. Por «visionario»

entiendo un modo de percepción por el cual objetos y personas son vistos con una intensidad amplificada con dejos proféticos. Con frecuencia visionaria, la poesía intenta domesticar al lector para llevarlo a un mundo donde todo lo que mira tiene un aura trascendental.

El poeta romántico Walter Savage Landor, cuyas asiduas disputas literarias y pleitos incesantes fueron confirmación irónica de su segundo nombre[4], compuso notables cuartetas plenas de un maravilloso autoengaño. Ésta, por ejemplo, titulada «Al cumplir setenta y cinco años»:

Por nada me esforcé, pues nada lo valía.
Amé la naturaleza, y amé también el Arte:
Me calenté ambas manos ante el fuego de la vida;
ahora ella se hunde, y yo soy uno que parte.

En caso de llegar a los setenta y cinco, el día que los cumpla a uno no le estará de más pasearse murmurando este epigrama, bien que, alegremente, sepa que es falso tanto para uno como para el salvaje Landor. Los buenos poemas cortos son especialmente memorables, y con esto he arribado a un primer punto crucial sobre cómo leer poemas: en lo posible, *hay que memorizarlos*. Antaño recurso central de la buena enseñanza, con el tiempo la memorización degeneró en repetición de loro y por eso fue abandonada — erróneamente. A las relecturas silenciosas de un poema breve que realmente nos ha encontrado debería seguir el recitado en voz alta, hasta descubrir en posesión del poema. Se podría empezar con «El águila», de Tennyson, dos tercetos deliciosamente orquestados:

Se aferra al peñasco con garras encorvadas;
cerca del sol, en tierras solitarias,
por un mundo de azur circundado se alza.
Abajo se agita el mar turbulento.
El mira desde los muros de su cerro
y luego se precipita como el trueno.

Si el poema es un ejercicio (triunfante) de amalgama entre sonido y sentido, también presenta un aspecto sublime. El águila apela a nuestra capacidad imaginativa de identificación. Cierta vez, luego de un almuerzo, Robert Penn Warren, que componía asombrosos poemas líricos sobre águilas y halcones, me recitó el arrebatador fragmento de Tennyson y en seguida dijo: «Me gustaría haberlo escrito yo». Puede que si uno memoriza «El águila» llegue a sentir que lo ha escrito, tan universal es el altivo anhelo que impregna el poema.

En una ocasión, cuando yo era en Yale un profesor más joven y bastante más paciente que ahora, persuadí a mi clase de Poesía Victoriana

de que memorizáramos juntos el soberbio monólogo dramático de Tennyson titulado «Ulises», un poema que se presta a ser memorizado y a las iluminaciones críticas que la posesión por la memoria puede suscitar.

Sobrevolando los márgenes de la apasionada meditación de Tennyson encontramos otras versiones de Ulises: desde la de *La Odisea* de Homero hasta la del *Infierno* de Dante, la de *Troilo* y *Crésida* de Shakespeare y la de Milton, que en los primeros libros de *El paraíso perdido* transforma a Ulises en Satán. Alusivo y contrapuntístico, el *Ulises* de Tennyson es de una elocuencia inolvidable y muy accesible a la memorización, acaso porque hay en muchos lectores algo que se deja tentar por la posibilidad de identificarse con el equívoco héroe, figura permanente y central de la literatura occidental. La ambivalencia, que Shakespeare llevó a la perfección, es el surgimiento en nosotros de sentimientos poderosos —positivos y negativos a un tiempo— hacia otro individuo. Según parece haber sido la intención de Tennyson, su Ulises representa la necesidad de seguir adelante con la vida, y ello pese a la extraordinaria pena del poeta por la muerte temprana de su mejor amigo, Arthur Henry Hallam. Gran parte de la mejor poesía de Tennyson consiste en elegías para Hallam, entre ellas *In Memoriam y Moite d'Aittmr*. No obstante, el monólogo de Ulises evoca una ambivalencia profunda, que comienza con lo que se nos antoja un áspero retrato del hogar, la esposa y los súbditos a quienes ha regresado después de tantas peripecias:

Poco provecho arroja que, monarca ocioso,
junto a un fuego quieto, entre riscos yermos,
con una esposa anciana, yo imponga y reparta
leyes desiguales a una raza salvaje
que se apiña, duerme, come y no me conoce.

Da la impresión de que el último reproche es el centro del malestar de Ulises, y de que éste trasciende, tanto la descortés mención de la decadencia de la fiel Penélope, como el poco convincente lamento por las leyes que él mismo administra pero apenas desea mejorar. La tosca población de Itaca no conoce la grandeza y la gloria de Ulises — en su propia opinión únicos rasgos capaces de definirlo. Sin embargo, ¡que soberbia expresión de descontento memorable constituyen estos cinco versos iniciales! ¡Cuántos hombres maduros, a lo largo de los siglos, no han reflexionado en este tono, heroico para ellos mismos pero no necesariamente para otros! Claro que Ulises, por egoísta que sea, ya ha cobrado facundia y lo que viene a continuación no tarda en modificar nuestra respuesta negativa o muda:

No hay reposo para mí del viaje; beberé la vida
hasta las heces: en todo tiempo he gozado
grandemente, y he sufrido mucho, solo o con aquéllos
que me amaban; en la orilla o cuando
con raudas rachas las lluviosas Hiades humillaban
el mar tenue: me he convertido en un nombre;
vagabundo eterno de corazón hambriento,
he visto y conocido mucho; ciudades humanas,
costumbres, climas, concejos, gobiernos, y de todos
antes que menosprecio obtuve honra;
y allá en las planicies de la ventosa Troya
bebí delicias de batalla con mis pares.
Soy parte de todo cuanto he tenido ante mí;
pero toda experiencia es un arco a través del cual
destella el mundo aún no recorrido, cuyo margen
no deja de desvanecerse a medida que me muevo.
¡Qué insulso es detenerse, terminar, acumular
óxido sin ser lustrado, no relucir en el uso!
Como si respirar fuera vivir. Las capas de vida
apilada fueron poco, y de una de ellas poco
me queda: mas de cada hora algo más se
salva del silencio, algo que es portador
de cosas nuevas; y sería una vileza
almacenarme por el lapso de tres soles,
y que este gris espíritu anhelante de deseo
persiguiera el saber como una estrella zozobrante
allende los confines del pensamiento humano.

Al lector se le ofrece la posibilidad de la identificación heroica, y encuentra muy difícil resistirla. El *ethos* aquí profetiza el código de Hemingway: vivir la vida propia hasta agotarla — si descontamos que los toreros y los cazadores apenas pueden competir con este héroe de héroes. El lector advierte que Ulises habla de «aquéllos que me amaban» pero nunca de aquéllos a quienes amaba o ama él. Cuánto conmueve sin embargo leer «me he convertido en un nombre», porque cualquier juicio de egoísmo desaparece cuando reflexionamos en que ese nombre es Ulises, grávido de innumerables evocaciones. «Antes que menosprecio obtuve honra» pierde los estigmas para fundirse en «soy parte de todo cuanto he tenido ante mí». Este verso de palabras cortas (en inglés son todos monosílabos, «*I am part of allthat I have met*») distribuye sus énfasis, de modo que los dos verbos en

primera persona (en inglés dos «i») quedan atenuados en parte por el «todo» que el buscador ha perseguido y encontrado. En la ironía «Como si respirar fuera vivir» reverbera un vitalismo shakespeariano, un eco del temerario espíritu de Hamlet. Si el que habla aquí es un anciano, habla rechazando la sabiduría de la vejez.

El poema nos está conduciendo al filo de un viaje postrero, no profetizado por el inquietante Tiresias cuando, en La Odisea, XI, 100 — 137, augura que el héroe morirá «rico y anciano,/ rodeado de la bendita paz de tus gentes». La fuente de Tennyson, tan contrario en espíritu a su monólogo dramático, es el canto XXVI del Infierno de Dante, donde se pinta a Ulises como un buscador transgresivo. El Ulises de Dante termina su larga permanencia junto a la hechicera Circe, no para volver a Itaca con Penélope, sino para navegar allende los límites del mundo conocido, para irrumpir desde el Mediterráneo en el caos del Océano Atlántico. Dante tiene callada conciencia de la identidad entre el viaje que él ha emprendido en la *Comedia* y la búsqueda final de Ulises, pero —poeta cristiano— se ve obligado a situar al griego en el octavo círculo del infierno. Muy cerca está Satán, arquetipo del pecado de Ulises en tanto consejero fraudulento. El Ulises de Tennyson lleva a cabo el enloquecido viaje final del pecador de Dante, pero no es un héroe — villano. El Ulises Victoriano descubre al Victoriano paradigmático en su hijo Telémaco, a quien se diría que describe como un mojigato:

He aquí a mi hijo, mi Telémaco,
a quien dejo la isla y el cetro: muy querido
para mí, cumplirá con buen discernimiento
la labor de suavizar con prudencia despaciosa
a un pueblo tosco, y por grados paulatinos
someterlo a lo útil y lo bueno.
Es impecable en grado sumo, centrado en la esfera
del deber común, lo bastante honrado
para no flaquear en sus tareas por blandura
y rendir adoración a los dioses del hogar
cuando yo ya no esté. Hace su trabajo, y el mío.

El giro «muy querido» no convence demasiado, en especial si se lo compara con el poder expresivo de «Hace su trabajo, y el mío». El lector oye el alivio con que Ulises se aparta del virtuoso hijo para dirigirse al fin a sus envejecidos marineros, ésos que lo acompañarán en el viaje suicida.

He allí el puerto; el barco hincha la vela:
crecen las sombras en los anchos mares. Marineros míos,

almas que os habéis afanado y forjado junto a mí,
que conmigo habéis pensado, que con ánimo de fiesta
habéis recibido el sol y la tormenta y les habéis
opuesto frentes y corazones libres: sois viejos como yo;
con todo, la vejez tiene su honor y sus esfuerzos;
la muerte todo lo clausura: pero algo antes del fin
ha de hacerse todavía, cierto trabajo noble,
no indigno de hombres que pugnaron con dioses.
Ya se divisa entre las rocas un parpadeo de luces:
se apaga el largo día: sube lenta la luna: muchas voces
rodean los hondos gemidos. Venid, amigos míos,
aún no es tarde para buscar un mundo más nuevo.
Desatracad, y sentados en buen orden amansad
las estruendosas olas; pues mantengo el propósito
de navegar hasta más allá del ocaso, y de donde
se hunden las estrellas de occidente, hasta que muera.
Puede que nos traguen los abismos: puede
que toquemos al fin las Islas Felices y veamos
al grande Aquiles, a quien conocimos. Aunque
mucho se ha tomado, mucho permanece; y si bien
no somos ahora aquella fuerza que en los viejos tiempos
movía tierra y cielo, somos lo que somos;
un parejo temple de corazones heroicos, debilitado
por el tiempo y el destino, mas fuerte en voluntad
para esforzarse, buscar, encontrar y no rendirse.

«La muerte todo lo clausura» está más en la vena de Hamlet que en la de Dante (o la de Tennyson), y su fuerza como declaración crece cuando se la yuxtapone a la extraordinaria sensibilidad de Ulises frente a la luz y el sonido:

Ya se divisa entre las rocas un parpadeo de luces:
se apaga el largo día: sube lenta la luna: muchas voces
rodean los hondos gemidos.

Tennyson termina con otra colisión entre voces antitéticas, una de ellas universalmente humana («Aunque mucho se ha tomado, mucho permanece») y otra que remite inconfundiblemente al Satán de Milton: «para esforzarse, buscar, encontrar y no rendirse». Satán hace una pregunta grandiosa: »Ser valiente es no rendirse ni someterse nunca: ¿y qué otra cosa es no sufrir derrota?». Dante —el más grande poeta católico— y Milton —el mayor poeta protestante— habrían hablado de rendirse a Dios, pero uno no

supondría que el Ulises de Tennyson, tras una vida de batalla contra el dios — mar, fuera a someterse a ninguna divinidad. A la lectora y el lector, dondequiera que se sitúen en relación a Dios o a las posibilidades del heroísmo, la inhabitual elocuencia de Tennyson no puede sino conmoverlos, más allá del escepticismo que el poema nos suscita sutilmente respecto de Ulises.

Algo se ha indicado sobre cómo leer el poema sublime; ¿pero por qué deberíamos seguir leyéndolo? Los placeres de la gran poesía son muchos y variados, y para mí el «Ulises» de Tennyson es una fuente inagotable de deleite. Sólo en muy contadas ocasiones —momentos raros, como el del enamoramiento— la poesía nos ayuda a comunicarnos con los otros; pensar lo contrario es bello idealismo. La marca más frecuente de nuestra condición es la soledad. ¿Cómo poblaremos esa soledad, entonces? Los poemas pueden ayudarnos a hablar más plena y claramente con nosotros mismos, y a oír esa conversación. De ese tipo de atención casual Shakespeare es el maestro supremo: sus personajes se oyen hablar consigo mismos; sus mujeres y hombres son precursores nuestros, y también lo es el Ulises de Tennyson. Hablamos con una otredad que hay en nosotros, o con lo que puede haber de mejor y más viejo. Leemos para encontrarnos, acaso más plenamente y con más sorpresa de la que habríamos esperado.

2. ROBERT BROWNING

A lo largo de muchos años enseñé que en la capacidad de oírse a sí mismos (como desde fuera, por así decirlo) radicaba la originalidad de los personajes mayores de Shakespeare, sin recordar dónde había encontrado esa noción. Mientras escribía el párrafo anterior de pronto me vino a la mente un contemporáneo de Tennyson, el filósofo John Stuart Mill, que en su ensayo «¿Qué es poesía?» (1833) dice acerca de un aria de Mozart: «La imaginamos oída al pasar». También la poesía, da a entender Mill, es algo que se oye como de pasada, o casualmente, más que en el sentido habitual de oír. Me vuelvo ahora hacia una obra maestra del verdadero rival de Tennyson, Robert Browning, hoy en día muy descuidado a causa de las auténticas dificultades que presenta. »Childe Roland a la torre oscura fue» toma el título de un fragmento de canción que canta Edgar en la escena cuarta del tercer acto de El rey Lear de Shakespeare:

Childe Rowland a la torre oscura fue
y dentro la voz decía: «Fim, fam, fem,
sangre británica ya se empieza a oler».

Éste es Edgar en su abyecto disfraz de vagabundo «Tom el loco rabioso», un mendigo a la Tom O'Bedlam[5], a veces llamado hombre de Abraham. Se supone que Edgar está citando una balada antigua, pero nunca se ha encontrado esa balada y yo sospecho que la espantosa rima la escribió Shakespeare. Más adelante en este capítulo citaré y discutiré la más grande canción loca de la lengua inglesa, la anónima «Tom O'Bedlam», descubierta en un álbum literario de recortes de 1620, un poema tan magnífico que me gustaría poder atribuirlo a Shakespeare sólo para añadirle mérito. Como sea, escribiera o no Shakespeare la tonada de Edgar, ésta le inspiró a Browning el más asombroso de sus monólogos dramáticos:

I

Primero pensé que ese viejo tullido
mentía a mansalva, recelosos como estaban
sus malignos ojos de ver el efecto de su embuste
en los míos, y su boca apenas capaz de permitirse
reprimir el júbilo, que ceñía y hostigaba
los bordes, de haber cobrado una víctima más.

II

¿Qué otra cosa podía proponerse, con ese bastón?
Qué, sino detener con sus mentiras y enlazar
a los viajeros que lo encontraran clavado allí
y le preguntaran el camino? Imaginé qué risa
de calavera estallaría, qué muletas iban a gozar
escribiendo mi epitafio en la vía polvorienta.

III

Eso si a su consejo yo me desviaba
por esa senda ominosa que, todos concuerdan,
esconde la Torre Oscura. Y sin embargo accedí
a enfilar por donde él señalaba: no por orgullo
ni esperanza renovada de divisar el fin,
mas por alegría de que un final hubiera al menos.

IV

Pues, aunque con la arrancia por el ancho mundo,
con la búsqueda de largos años, mi esperanza
había menguado a fantasma incompetente ya para lidiar
con la dicha bullanguera que traería el éxito,
apenas pude ahora refutar el salto que el corazón
me dio al avistar en su horizonte el fracaso.

¿Quién es exactamente este personaje desesperanzado que nos habla

con tal elocuencia desesperada? Un *childe* es un joven noble, aún no ungido caballero pero candidato a serlo; pero Roland sólo quiere ser apto para fracasar en la tradición de quienes lo han precedido en la búsqueda de la Torre Oscura. En ningún momento se nos dice quién o qué habita la Torre, aunque cabe presumir que sea el ogro cuyas palabras eran «Finí, fam, fem, / sangre británica empiezo a oler». Truculenta perspectiva, aunque no más sombría que la apabullante tierra baldía por donde avanza el negativamente heroico Childe Roland:

X
Seguí la marcha, pues. No había visto nunca, creo,
naturaleza más famélica e innoble; nada prosperaba:
ni una flor —¡mucho menos cedros en un bosque!—,
sino espinos y cizaña propagaban sus especies
de acuerdo con ley propia, sin nadie, se hubiera dicho,
que les temiera; un abrojo se habría dado por tesoro.

XI
¡No! Penuria, letargo y amargura, extrañamente
eran la dote de esa tierra. «Cierra los ojos
si no quieres ver», decía la naturaleza disgustada;
«si no hay quien lo remedie, mi caso está perdido.
La cura del lugar será el fuego del Juicio:
calcinará la tierra y librará a mis prisioneros».

XII
Si el tallo de algún maltrecho cardo descollaba
por sobre los demás, era decapitado; de lo contrario
los celos se imponían. ¿Qué originaba las grietas y carcomas
en las ásperas hojas de acedera, heridas como para hundir
toda esperanza de verdor? Como si un bruto hubiera andado
pisándoles la vida, con intenciones brutales.

XIII
La hierba, por su parte, era escasa como el pelo
de un leproso; flacas briznas secas asomaban
en el barro, cuyo sostén parecía sangre coagulada.
Llegado vaya a saberse cómo, un rígido caballo ciego,
en piel y huesos, se alzaba estupefacto.
¡Lo habrían jubilado de las cuadras del diablo!

XIV
¿Vivía? Lo mismo habría podido ser cadáver,
Con ese pescuezo rojo, endurecido, descarnado,

y los ojos cerrados bajo el cabestro herrumbroso;
rara vez convive así el dolor con lo grotesco;
nunca una bestia me despertó tanto odio;
ha de ser malvada para merecer tal pena.

Si, de cabalgar al lado de Roland, nosotros veríamos un paisaje tan deforme y ruinoso como él, es materia de discusión. Si bien ese caballo horrendo, ni del todo vivo ni muerto, parece incontrovertiblemente descrito, ¿gritaríamos nosotros? «¡Lo habrían jubilado de las cuadras del diablo!» ¿o pasaríamos a la pueril reflexión siguiente: «nunca una bestia me despertó tanto odio;/ha de ser malvada para merecer tal pena»?

Nadie deja a un niñito solo con un gato herido, y uno se pregunta cuan seguro es dejar que Childe Roland viaje solo. Desesperado por su propia visión, Roland intenta convocar imágenes de sus precursores en la búsqueda de la Torre Oscura, pero sólo recuerda amigos queridos caídos en desgracia como traidores. «¡De vuelta pues a mi sendero en penumbras!», exclama; pero quizá convenga saber que el lector debería cuestionar lo que el joven noble ve. La inclemente *Tierra baldía* de T. S. Eliot parece hospitalaria comparada con este paisaje:

XX
¡Qué insignificante y despreciable a la vez!
achaparrados alisos se hincaban a todo lo largo;
sauces empapados caían sobre ellos en un arrebato
de desesperación muda, cual suicidas en tropel:
el río que les había causado todo el mal,
cualquiera fuese, corría sin inmutarse un ápice.
XXI
Cuando empecé a vadearlo, por los santos, cómo
temí apoyar el pie en la mejilla de un muerto,
o sentir que la vara que empuñaba para sondear pozos
se enredara en una cabellera o una barba. Tal vez
lo que ensarté fuese una rata de agua, pero ¡aj!
el grito que oí parecía de un recién nacido.
XXII
Me alegró mucho llegar a la otra orilla.
Pensé que sería una región mejor. ¡Vano presagio!
¿Quiénes eran los combatientes — y qué guerra libraban —
cuyas violentas pisadas podían hacer del suelo húmedo
semejante tremedal? Sapos en un estanque envenenado
o gatos salvajes en una jaula al rojo vivo.

XXIII
Tal habría debido ser la pelea en aquel caído circo.
¿Qué los agolpaba allí, teniendo libre todo el llano?
Ni una pisada conducía a las hórridas caballerizas,
ni una salía. Locas maquinaciones les afectaban
los sesos, sin duda, como a esos esclavos que los turcos
arrojan a un pozo, cristianos mezclados con judíos.
XXIV
Y como a un estadio de distancia, ¡todavía más!
¿Cuál era el uso dañino de esa rueda — o freno,
que no rueda —, de esa rastra apta para enrollar
cuerpos de hombres como seda? Tenía todo el aire
del tormento de Tofet[6], dejado en la tierra al descuido
o para que se le afilaran los dientes oxidados.
XXV
Luego venía una extensión de cepas, antaño un bosque,
después pantano, se habría dicho, y ahora mera tierra
desesperada y exhausta; (¡así el idiota se complace
en hacer una cosa y estropearla, hasta que cambia
de humor y empieza de nuevo!) Dentro de un acre,
marjal, arcilla, escombros, arena y simple muerte negra.
XXVI
Tan pronto filas de manchas, coloridas o sombrías,
como parches donde alguna delgadez del suelo
rompía en musgo o una sustancia como abscesos;
venía luego un roble con parálisis y una hendedura
como una distorsionada boca cuyo borde se parte
en un jadeo moribundo, y muere al retraerse.

Aquello que somos, y que sólo nosotros podemos ver (reflexión Emersoniana ésta), impulsa al lector a encontrar en el Roland de Browning un buscador en tal estado de ruina que sería difícil descubrirle un equivalente literario. Durante la marcha por su infierno, Dante se cuida de evitar efectos tan atrozmente equívocos como «¡aj!/ el grito que oí parecía de un recién nacido» La rastra de la estrofa xxiv podría ser un instrumento de tortura, pero el lector se siente cada vez más escéptico. Al parecer, es el propio Roland quien quebranta y deforma todo cuanto ve y quien, en consecuencia, no consigue divisar el objeto de su búsqueda hasta que es demasiado tarde:

XXVII

¡Y siempre igualmente lejos de la meta!
¡Nada en la distancia salvo el crepúsculo, nada
que orientara mis pasos adelante! Mientras pensaba así,
un gran pájaro negro, amigo del alma de Apolión,
pasó volando, el ancha ala de dragón imperturbable,
y me rozó la gorra: tal vez el guía que buscaba.
XXVIII
Pues al alzar los ojos, no sé cómo, a pesar
de la penumbra, vi que todo alrededor la llanura
había dejado lugar a unas montañas — palabra ésta que agracia
a las feas alturas y peñascos que ahora me cerraban
la vista. ¡Cómo me sorprendieron! ¡Qué dilema!
Salir del cerco aquél no era cuestión más fácil.
XXIX
Pero a medias me pareció reconocer una artimaña
dañina que había sufrido, sabe cuándo Dios
en una pesadilla, acaso. Allí se terminaba, pues,
la posibilidad de avanzar por ese lado. Cuando, a punto ya
de abandonar, una vez más, se oyó un chasquido,
como cuando se cierra la trampa, ¡y uno está atrapado!

De ningún modo parece posible que ese gran pájaro negro sea amigo del alma del Apolión que en la Revelación de San Juan el Divino (9:11) es caracterizado como «ángel del abismo sin fondo». En toda la poesía inglesa conozco poquísimos efectos tan sublimemente perturbadores como los de las estrofas que cierran este poema de Browning:

XXX
La idea me abrasó de pronto: ¡Ese era el lugar!
Las dos colinas de la derecha se agachaban
como toros en lucha trabados por los cuernos; mientras
que a la izquierda, una alta montaña pelada… Necio,
caduco, ¡adormilado en el gran momento
tras prepararte toda una vida para la visión!
XXXI
¿Qué había en medio sino la Torre misma?
La redonda torreta baja, ciega cual corazón de tonto,
hecha de piedra castaña, sin parangón
en todo el mundo. Así el elfo burlón de la tormenta
señala al piloto el invisible risco contra el cual
da la nave sólo cuando ya han saltado las cuadernas.

XXXII
¿No ver? ¿Tal vez a causa de la noche? ¡Bien,
si es por eso, volvió el día! Antes de que se marchara,
el sol agonizante alumbró a través de una grieta:
las colinas, como gigantes de caza, barbilla en mano
miraban a la presa acorralada. — ¡Y ahora acabemos
de una vez! ¡A clavarle la espada hasta la empuñadura!
XXXIII
¿No oír? ¡Cuando había ruido por doquier! Crecía
como un repique de campana. En mis oídos, nombres
de todos los aventureros extraviados, pares míos.
—Qué fuerte había sido uno, y otro audaz, y otro
afortunado; sin embargo, desde hacía tanto, ¡todos
perdidos! ¡Todos! Dobló en un instante un dolor de años.
XXXIV
Allí se alzaban, en línea en las laderas, reunidos
para verme por postrera vez, ¡marco viviente para
un último retrato! En una cortina de llamas los vi
a todos y los reconocí. Y no obstante, sin arredrarme,
me llevé el cuerno a los labios y soplé.
Childe Roland a la Torre Oscura fue.

Desde «La idea me abrasó» —al comienzo de la estrofa xxx— hasta «En una cortina de llamas los vi/ y a todos los reconocí», uno está con Roland en lo que William Butler Yeats habría de llamar el Estado del Fuego. Después de haberse preparado toda la vida entera para reconocer el lugar último de su juicio, uno sólo acierta a comprender dónde está cuando ya es demasiado tarde. ¿Qué o quién es el ogro con el cual se enfrenta ahora Roland? Este majestuoso poema nos dice que no hay ogro alguno; sólo está la Torre Oscura: «¿Qué había en medio sino la Torre misma?» Y la torre es una especie de perplejidad kafkiana o borgiana; no tiene ventanas («ciega cual corazón de tonto») y es por completo corriente y a la vez única. Si algo circunda a Roland en la Torre no son ogros, sino las sombras de sus precursores, la Banda de hermanos que emprendieron la búsqueda fatídica. Quizá sólo a medias consciente, Roland buscaba, no el mero fracaso, sino un enfrentamiento directo con todos los buscadores fracasados que lo precedieron. En el sombrío ocaso oye algo que parece el repique de una gran campana pero, magníficamente, reúne voluntad y coraje para lo que será su momento final. Desafiante, Roland hace sonar su cuerno (*slug-born*: en el siglo dieciocho, el jovencísimo poeta-falsificador Thomas Chatterton

había escrito erróneamente *slogan*— «consigna» — para referirse a una trompeta), a la manera en que suena la «trompeta de una profecía» en las líneas finales de la «Oda al viento del oeste» de Shelley:

¡Lleva mis pensamientos muertos por el mundo
como hojas mustias para avivar un nuevo nacimiento!
Y, por el encanto de estos versos,
¡Esparce, como chispas y cenizas de una hoguera
inextinta, mis palabras entre la humanidad!
¡Sé por mis labios para la tierra que aún duerme
la trompeta de una profecía! Oh, Viento,
si el invierno llega, ¿puede tardar la primavera?

Después de «y soplé», Browning no pone dos puntos sino punto, lo cual, es evidente, indica que el concluyente «*Childe Rolanda la Torre Oscura fue*» no es el mensaje de la trompa. Visto que la idea le vino en una pesadilla, acaso ese final signifique que el poema es cíclico y Roland debe soportarlo todo una y otra vez. Pero yo no creo que el lector común lo tome así, y el lector común tiene razón. El mayor monólogo dramático de Browning no se resuelve en una desesperación cíclica; aunque nihilista y responsable de su ruina, en el enfrentamiento final con todos los predecesores que fracasaron en la Torre Oscura el buscador recupera el honor. No hay ningún ogro; sólo hay otros individuos y un yo entre ellos. En las cuatro últimas estrofas despunta un aire exultante, y esta gloria es tanto del lector entregado como de Childe Roland. Pese a la desesperanza y el cortejo suicida del fracaso, hemos renovado y aumentado nuestra personalidad. La profundidad del descenso que lleva a cabo el poema legitima su música final de triunfo.

3. WALT WHITMAN

Los monólogos dramáticos de Tennyson y Browning representan un modo mayor de la poesía, introspectivo y al cabo sin esperanza en nada excepto una personalidad fuerte con sus poderes de resistencia y desafío. Tanto «Ulises» como «Childe Roland a la Torre Oscura fue» están modelados por la tradición poética inglesa, desde el Hamlet de Shakespeare y el Satán de Milton hasta el romanticismo. Los dos grandes contemporáneos norteamericanos de Tennyson y Browning fueron Walt Whitman y Emily Dickinson, ambos originales y con una relación mucho más equívoca con la tradición inglesa. Si, como sostengo, una razón primordial para la lectura es el fortalecimiento de la propia personalidad, tanto Dickinson como Whitman son poetas esenciales. La religión norteamericana de la Confianza en Sí,

invención crucial de Ralph Waldo Emerson, triunfa en ambos, aunque de formas asombrosamente diferentes. Emerson enseña la autoconfianza: no te busques fuera de ti mismo. El *Canto a mí mismo* de Walt Whitman es una consecuencia directa de esa exhortación. Más evasivamente, los poemas líricos de Emily Dickinson llevan la autoconfianza a un tono más alto de conciencia que el de cualquier otra poesía posterior a Shakespeare.

Como he apuntado ya, en Shakespeare la conciencia extraordinaria descuella en la facultad de oírse a sí mismo, por así decirlo, sin quererlo: tales los casos de Hamlet, Yago, Cleopatra o Próspero. Dickinson mantiene este atributo, pero con frecuencia Whitman intenta ir más allá. El choque de oírse a uno mismo consiste en que uno captura una inesperada otredad. Sobre todo en *Canto a mí mismo*, y en la elegía «Mientras crecía con el Océano de la Vida», Whitman divide su ser en tres: «yo», el «yo real» o «mí mismo» y el «alma». Esta cartografía psíquica es altamente original, y difícil de asimilar al modelo freudiano o a cualquier otro mapa de la mente. No obstante, es una de las razones fundamentales por las que debemos leer a Whitman, poeta sutil y matizado que en nada se ajusta a lo que suponen de él la mayoría de sus exégetas.

Aunque él se proclama poeta de la democracia, en su tono mejor y más característico Whitman es un poeta difícil, hermético y elitista. No es preciso que dudemos del amor que siente por los lectores que proyecta tener, pero a menudo su autorretrato es una persona, la máscara a través de la cual canta. No hay un único Walt Whitman real; con frecuencia el poeta (en tanto opuesto al hombre) es más autoerótico que homoerótico, y mucho más «el cantante solitario» que el celebrante de los humillados y ofendidos (aunque también se preocupa por ser esto). No quiero sugerir que Whitman es un prestidigitador, sino que aquello que da, su sentido de los panoramas democráticos, a veces lo retira: su arte es una lanzadera. Pero siempre hay una riqueza: entre los poetas norteamericanos, sólo Dickinson y él manifiestan la «florabundancia» que más tarde imitaría Wallace Stevens.

Como mejor conocemos (o creemos conocer) a Whitman es bajo la identidad de «Walt Whitman, uno de los rudos, un americano», pero ese personaje o máscara es el bardo de *Canto a mí mismo*. Whitman hilaba mucho más fino; aunque diga otra cosa, es un poeta de una dificultad sorprendente. Puede que su obra parezca fácil, pero es delicada y evasiva[7].

Vienen a mí los días y las noches y vuelven a marcharse
pero no son el Mí mismo.
Aparte del empujón y el tironeo está lo que yo soy,
divertido, complaciente, compasivo, ocioso, unitario,

que mira desde arriba, erguido, o inclina un brazo en descanso impalpable

para observar curioso qué vendrá a continuación, con la cabeza ladeada,

a la vez en el juego y fuera de él, y mirando y asombrado.

Tan lleno de gracia como solitario, este encantador «mí mismo» está en paz, aunque una pizca receloso de posibles intrusiones. Whitman empieza *Canto a mi mismo* con un abrazo, más gimnosófico que homoerótico, entre su ser exterior y su alma, que en gran medida parece ser para él un enigma pero puede considerarse como carácter o *ethos* en contraste con la personalidad o la tosca identidad «masculina». Claro que el yo real o «mí mismo» sólo puede mantener con el alma whitmaniana una relación negativa:

Creo en ti, mi alma, el otro que soy no se rebajará ante ti

y tu no te rebajarás ante él.

El sujeto de «creo» es el «yo» de *Canto a mí mismo* o personalidad poética de Whitman. El «otro que soy» es el «mí mismo»: su personalidad verdadera, interior. Whitman teme que puede haber humillación mutua entre el personaje y su propio yo, en apariencia sólo capaces de entablar un vínculo amo — esclavo, sadomasoquista y al cabo destructivo para ambos. Al lector le cabe inferir que «Walt Whitman, uno de los rudos, un americano», nace para impedir una tan segura destrucción mutua. Whitman conoce muy bien a su persona poética, ya que (según Vico) sólo conocemos aquello que hemos hecho nosotros mismos. También conoce a su yo interior o «yo real», pasmosamente bien si pensamos cuan pocos poseen ese conocimiento. Lo que Whitman apenas si conoce es eso que llama «mi alma»; «reer en» no significa conocer sino dar un salto de fe. El alma whitmaniana, de modo similar al alma de Norteamérica, es un enigma y, pese al armonioso abrazo que abre *Canto a mí mismo*, el lector nunca siente que Whitman esté cómodo con ella. Llegamos a pensar que el «mí mismo» es la parte mejor y más antigua de Whitman —que se remonta a antes de la Creación—, mientras que el alma pertenece a la naturaleza, o es el elemento desconocido de la naturaleza. Leyendo a Whitman aprendemos explícitamente lo que muchos norteamericanos parecen saber de manera implícita: que el alma norteamericana no se siente libre a menos que esté sola, o «sola con Jesús», como dicen nuestros evangelistas. Whitman, que era su propio Cristo, compartía sin embargo ese impulso del alma de su país y lo transformó en el que acaso sea el mayor de sus muchos y variados poderes: una fuerza que, al unísono con su alma, desafía la naturaleza.

Tremenda y deslumbrante, qué pronto me mataría la aurora
si yo no fuera capaz, ahora y siempre, de que de mí naciera la aurora.
Nosotros también ascendemos, tremendos y deslumbrantes como el sol,
formamos nuestra propia aurora, oh mi alma, en la paz y la frescura del alba.

El movimiento desde el yo (el personaje Walt Whitman) al nosotros, mí mismo y alma juntos, es el triunfo de este amanecer sublime. Supremo escritor norteamericano (más grande aún que Emily Dickinson y Henry James), Whitman trasciende la limitación de considerar que su alma es incognoscible. Lo que se juega entre la naturaleza y él es el dominio, y aquí el resultado favorece al poeta. La indicación de cómo leer este pasaje debería hacer hincapié en la audacia del «ahora y siempre», una declaración inusitadamente titánica de autoconfianza. Ahora y siempre, la pregunta «¿Cómo leer?» me resulta cada vez más cautivante. Una lectura paciente y profunda de *Canto a mí mismo* nos ayuda a entrar en la verdad de que «el qué es incognoscible». Un niño le pregunta a Whitman: ¿Qué es la hierba? y el poeta no puede responder. «Yo tampoco lo sé», dice. Con todo, el no —saber estimula al poeta para lanzarse a una maravillosa serie de símiles:

Sospecho que es la bandera de mi carácter tejida con
esperanzada tela verde.
O el pañuelo de Dios,
una prenda fragante dejada caer a propósito,
con el nombre del dueño en alguna punta, para que
lo veamos y lo notemos y nos preguntemos, *¿de quién*?
O sospecho que la hierba misma es un niño, el recién nacido de la tierra.
O un jeroglífico uniforme
que significa: crezco por igual en las regiones vastas y en las estrechas,
crezco por igual entre los negros y los blancos,
canadiense, piel roja, senador, inmigrante, a todos
me entrego y a todos los recibo.
Y ahora se me figura que es la cabellera suelta y hermosa de las tumbas.
Te usaré con ternura, hierba curva.
Acaso hayas brotado del pecho de los jóvenes,
acaso, si estuvieran aquí, yo los amaría,
acaso hayas brotado de los ancianos, o de niños arrancados

del regazo de la madre,
y ahora eres el regazo de la madre.
Esta hierba es demasiado oscura para haber brotado
de los cabellos blancos de las madres ancianas,
más oscura que las descoloridas barbas de los ancianos,
demasiado oscura para haber brotado de sus ásperos paladares.

«La bandera de mi carácter tejida con esperanzada tela verde» lleva a pensar que el verdor lozano es un emblema de lo que Ralph Waldo Emerson había designado como «lo Nuevo»: una afluencia trascendente de energía espiritual fresca. Para Whitman, «lo Nuevo» emerge del abrazo simbólico entre el yo que se da por sentado y el alma desconocida, abrazo con que se abre el poema y la obra de la vida. La relación que mantiene con el alma es esperanzada pero, a la manera epicúrea, consciente de sus límites. El enigmático título *Hojas de hierba* combina la hoja, metáfora central de la poesía de Occidente, aceptación homérica de la brevedad de la vida individual, con la imagen —proveniente de Isaías y los Salmos— de que toda carne, como la hierba, dura dolorosamente poco. No obstante, trasciende los sombríos presentimientos de mortalidad para convertirse en afirmación de una sustancia que hay en nosotros y prevalece. «Y son innumerables las hojas erguidas o dobladas en los campos», escribe Whitman poco antes de la serie de sospechas en torno a qué puede ser la hierba. El inmenso encanto de «el pañuelo de Dios, / una prenda fragante dejada caer a propósito» deja paso a visiones de la hierba misma como niña, como uniforme jeroglífico que disuelve las diferencias sociales y raciales, y a la espléndida —pero Homérica— originalidad del «Y ahora se me figura que es la cabellera suelta y hermosa de las tumbas».

De la más surrealista de las transmutaciones de la hierba («Esta hierba es demasiado oscura para haber brotado/ de los cabellos blancos de las madres ancianas») surge un estilo que prefigura el de Hemingway. Necesitamos leer a Whitman por la conmoción de perspectivas nuevas que nos proporciona, pero también porque sigue profetizando los enigmas no resueltos de la conciencia norteamericana. Y un mundo que se vuelve cada vez más norteamericano también necesita leerlo, no sólo para comprendernos sino para entender mejor en qué se está convirtiendo.

4. DICKINSON, BRONTE, BALADAS POPULARES Y «TOM O'BEDLAM»

En muchos de sus poemas más fuertes, Emily Dickinson —que socialmente pertenecía a la tradición aristocrática— rompe en buena

medida con la continuidad del pensamiento y la cultura occidental. En esto se diferencia del mayor de sus contemporáneos, Whitman, que seguía a su mentor Emerson e innovó sobre todo en la forma y la actitud poética. Como Shakespeare y como William Blake, Dickinson lo pensó todo de nuevo por sí misma. Hay que leer a Dickinson preparados para luchar con su originalidad cognitiva. La recompensa es única, porque Dickinson nos educa para pensar con más sutileza y con más conciencia sobre lo difícil que es romper con las respuestas convencionales que nos han inculcado.

Tan original es Dickinson que categorizarla con precisión es casi tan difícil como categorizar a Shakespeare. ¿Son ambos poetas cristianos o nihilistas? Shakespeare se encuentra escondido en sus personajes, y parece cuidarse muy bien de que nunca sepamos siquiera si Hamlet o Falstaff hablan por él, o únicamente para él. ¿Cuáles entre los centenares de poemas fuertes de Dickinson representan en particular esa conciencia ágil y vivaz? Sus cartas no permiten responderlo (como tampoco ayudan a descifrar su psicosexualidad), porque, antes que cartas en el sentido ordinario, son poemas en prosa tan astutamente escritos como los poemas.

El Cristo de la Resurrección y el Cristo de la Redención significaban muy poco para Dickinson; sin embargo le eran muy cercanos los sufrimientos de Cristo, y más cercana cualquier sugerencia de un posible triunfo sobre el sufrimiento, porque el sufrimiento era uno de sus modos primarios. Embebida de la Biblia pero nunca cristiana formal, Dickinson podía referirse a sí misma como «Emperatriz del Calvario» y «Esposa del Espíritu Santo». Son metáforas ambiguas, y en gran medida forman parte del mito personal que ella insistió en vivir, sobre todo en sus años finales. Leía la Biblia casi tanto como leía a Shakespeare y a Dickens, en búsqueda de personajes que pudiera incorporar a su propio drama. Dickinson es una ironista tan formidable que ninguna parte de ese relato se puede interpretar al pie de la letra. Contamos con datos biográficos suficientes para comprender que el de Dickinson es un drama de pérdida erótica: acaso la pérdida de Charles Wadsworth, y la de su cuñada Susan, y más probablemente las de Samuel Bowles y el juez Otis Phillips Lord. Sin embargo, hasta la pérdida erótica es transformada en imágenes poéticas. De todos los tesoros de la desposesión humana que escribió Dickinson, el que más me hechiza es el poema 1260:

Porque vas a marcharte
para no regresar más
y aunque yo, absoluta,
tu Huella pueda ignorar.

Porque esa Muerte es final
por más que antes esté,
quede este instante en suspenso
por encima de la Mortalidad.
Signo de que cada uno ha vivido
para detectar a ese otro
hallazgo que ni el mismo Dios
podría ahora aniquilar
Eternidad, Presunción
el instante en que percibo
que tu, que eras la Existencia,
te olvidaste de vivir.
La «Vida que es» habrá sido
cosa que yo no conocí
un Paraíso ficticio
hasta llegar al Reino de ti.
Para mí Residencia tan simple
la «Vida que ha de ser»,
salvo si reconozco en el tuyo
el rostro de mi Redentor.
Quién duda de la Inmortalidad.
La intercambie Él por mí
Privada por tu oscura Faz
de todo excepto del Él.
De Cielo e Infierno cedo también
el derecho a censurar
a quien cambie el del alto Amigo
por este Rostro inferior.
Si «Dios es amor», como él supone
pensamos que no hay que dudar,
porque es un «Dios celoso»,
como dice él con toda seguridad.
Si «todo es posible» con él
como concede además
los Dioses que nos confiscaron
nos restituirá al final.

No sabemos si el ejemplo particular de «los Dioses que nos confiscaron» es el juez Lord, pero cualquiera de nosotros sentirá que se avergüenza cuando lee: «... tú, que eras la Existencia, / te olvidaste de vivir».

Puede que «absoluta» en este caso signifique «perfecta», es decir «no mezclada» y por lo tanto «completa». Este fiero poema resuena en la mente como algo muy propio de Dickinson: fuerte, inflexible, marchando a la sola música del alma. El que había de ser su amado va a morir, y ella lo llama en el instante del poema, para que permanezca «en suspenso/ por encima de la Mortalidad». La querella no es con la muerte ni con Dios, sino al principio con el amado que parte y luego con toda la sabiduría tradicional sobre el consuelo de la privación. Tal vez la lectora o el lector que se recite el poema en voz alta adquiera algo de la fuerza sobrenatural de Dickinson, que en parte es un reto a los consuelos prematuros. Con todo, las mayores potencias de estos versos radican en una extraordinaria autoconfianza, rasgo en el cual Dickinson rivaliza con Whitman y con el precursor común de ambos, Ralph Waldo Emerson. Suerte de himno, el poema 1260 transcurre por sus diez cuartetas con un culminado sentido de lo que el amor ha descubierto, más allá incluso del poder de un Dios que aniquila.

El mejor análogo de la apasionada autoridad de Dickinson está en el perdurable puñado de poemas escritos por Emily Brontë, la visionaria de *Cumbres Borrascosas*:

A menudo rechazada, pero siempre de regreso
a los sentimientos primeros que nacieron conmigo,
y dejando la caza afanosa de riqueza y de saber
por sueños ociosos e imposibles que abrigo:
hoy no buscaré la región de la penumbra;
lúgubre se consume su frágil vastedad;
y las visiones alzadas, legión tras legión,
acercan misteriosamente el mundo irreal.
Andaré, pero no tras heroicas huellas
ni por los senderos de la moral empinada,
ni entre rostros casi indiscernibles,
formas brumosas de una historia pasada.
Iré por donde me lleve mi naturaleza,
me irritaría que me guiase otro cualquiera,
adonde grises rebaños pacen entre helechos,
adonde el viento indómito sopla en las laderas.
¿Qué revelan estos montes solos que valga la pena?
No alcanzo a decir cuánta gloria y desconsuelo:
la tierra que mueve a sentir a un corazón humano
puede contener los mundos del Cielo y el Infierno.

En lo esencial, éste es el mismo cosmos visionario de Cielo e Infierno

que encontramos en *Cumbres borrascosas*, donde Heathcliff y la primera Catherine comparten, en la infancia, «los sentimientos primeros», un mundo al mismo tiempo «irreal» y más rico que cualquier realidad social. Sutilmente, Emily Brontë elige un tercer dominio, ni la «caza afanosa» que la rechaza ni esa «región de la penumbra» de una «frágil vastedad». Lo que elige es andar, con un impulso silvestre, «por donde me lleve mi naturaleza»: algo que no es ni social ni puramente visionario, sino que es enteramente propio. Sus «strofas» son difíciles porque no recorren ni el camino de Wuthering Heights ni el de Thrushcross Grange, los lugares opuestos de su novela. Sólo le concierne «un corazón humano», el suyo, receptáculo de la revelación, no de un credo, sino de esos «montes solos». La imagen final, osada y vitalísima, saluda el paisaje norteño de Brontë, que para su espíritu creativo contiene las antinomias del cielo y el infierno. A la vez tan antinómicas y tan confiadas en sí mismas como las del poema 1260 de Dickinson, las estrofas de Brontë sugieren una libertad aún más solitaria, ya que, mientras Dickinson conmemora la pérdida erótica, el romance de Brontë es totalmente visionario. El estado de alma que ambas comparten apasionadamente es la soledad.

El mundo de *Cumbres borrascosas* y el de los poemas líricos de Emily Brontë tienen mucho en común con el de las baladas populares inglesas y escocesas —la exuberancia creativa de una libertad salvaje, en primer lugar—, aunque los efectos de las baladas populares son todavía más dramáticos y abruptos. Breves poemas narrativos, siempre anónimos, las baladas existen en todas las naciones y con frecuencia han pasado de una a otra. Vienen de la Baja Edad Media y en diversas épocas fueron repetidas por cantantes de historias, pero nadie las transcribió hasta el siglo dieciocho. Lo que tenemos es un cuerpo de poesía compuesto aproximadamente entre 1200 y 1700, sin duda muy revisado en el transcurso. Puesto que se encuentran entre los mejores poemas de la lengua inglesa, son una enorme recompensa para la lectura, tanto en sí mismas como porque fueron imitadas por William Blake, Robert Burns, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y John Keats, más tarde por D. G. Rossetti, William Morris y A. C. Swinburne y en el período moderno por Housman, Kipling y Yeats.

La mayoría de nosotros tiene sus baladas favoritas; la que yo quiero más es «Sir Patrick Spence».

El rey está en Dunferline
bebiendo un vino encarnado:
¿Dónde encontraré un marino

que sepa pilotar mi barco?
Sentado del rey a la diestra
levántase a hablar un anciano:
es Sir Patrick Spence el mejor
que el mar haya navegado.
El rey ha escrito una carta
que al final lleva su emblema;
y Patrick Spence la recibe
mientras anda por la arena.
A la primera línea que lee
Sir Patrick da una risotada;
a la siguiente línea que lee
de los ojos le caen lágrimas.
«Oh, ¿quién me ha hecho esto?
¿Quién me ha hecho esta maldad:
en esta estación mandarme
a echar las velas al mar?
Deprisa, mis nobles, deprisa,
nuestro barco zarpa al alba.
«Querido señor, desiste,
que temo una atroz borrasca.
Vi anoche la luna nueva
llevando la vieja en brazos;
y temo, mi señor, temo
que suframos un gran daño».
Los escoceses se negaban
a mojarse los tacones;
mas todos jugaron el juego
y sólo sombreros nadaron.
Mucho esperaron sus dueñas
con el abanico en mano
sin ver a Sir Patrick Spence
a esas costas regresando.
Largo estuvieron las damas
peine de oro en los cabellos
esperando a sus señores
y no volvieron a verlos.
De Aberdour a media ruta
yace Spence el escocés

a cincuenta brazas de hondo
con los nobles a sus pies.

Fascinado por «Sir Patrick Spence», Coleridge la usó como modelo para su *Rima del Viejo Marinero*. Hay en las baladas populares algo que prefigura el arte cinematográfico —en particular el montaje—; así en la repentina transición del final de la tercera estrofa y en la última línea de la octava. Como poema narrativo, «Sir Patrick Spence» es difícilmente mejorable; la historia se desenvuelve hacia la conclusión fatal y nos lleva a preguntarnos por el diálogo de apertura entre el rey que bebe vino y su anciano consejero. Si Sir Patrick primero ríe y luego llora, sin duda es porque juzga que el diálogo es un plan exitoso contra su vida.

La balada da un magnífico salto desde el lóbrego presagio de una tormenta mortal, en la estrofa siete, a las estrofas ocho, nueve y diez, excluyendo así el naufragio y las muertes. Una intensa ironía contrasta las ropas de los nobles escoceses ahogados —los tacones de las botas que se resistían a mojar, los sombreros nadando en el agua— con los abanicos ornamentales y los peines de oro de las viudas. Y para el final se reserva la mejor estrofa, un homenaje al gran marino: el cuadro del mar profundo y la visión del diligente Sir Patrick con los nobles de Escocia a sus pies, que es donde deben estar.

Me encanta «Sir Patrick Spence» porque en su heroísmo estoico tiene una economía trágica casi inigualada. Todo el poema está recorrido por la sensación de que, si bien el heroísmo es necesariamente autodestructivo, no deja de ser admirable. Cuando me recito «Sir Patrick Spence» en voz alta, siempre pienso en el heroísmo solitario de Emily Dickinson y Emily Brontë, cada una de las cuales conoció bien el precio de su confirmación como creadora imaginativa.

Una de las baladas populares más poéticamente logradas es «La tumba sin sosiego», que —al menos en la versión que cito— acaso fuera escrita en la segunda mitad del siglo dieciocho:

Hoy el viento, amor, sopla con fuerza
y llueven unas gotas parvas;
sólo tuve un amor verdadero
y en fría tumba está enterrada.
Yo haré por mi amor verdadero
más que lo que otros mozos harían;
me pondré a llorar cabe a su tumba
durante doce meses y un día.
Doce meses y un día habían pasado

cuando se oyó a la muerta decir:
«¿Quién llora así junto a mi tumba
y no me deja dormir?»
«Soy yo, amor, quien está a tu lado
y no te dejará descansar
pues de tus labios de arcilla fría
deseo un beso, y no busco más».
«Quieres mis labios de arcilla fría
mas huele a honda tierra mi aliento
si besas la arcilla fría
ya no será largo tu tiempo.
En aquel jardín tan verde, amor,
que fue lugar de nuestros paseos,
la más hermosa flor que se ha visto
es solo un mustio tallo seco.
Tal como se reseca ese tallo
los corazones declinarán,
conténtate, amor mío, entonces
hasta que a Dios oigas llamar.

El elocuente escalofrío de este diálogo entre amantes es difícil de igualar. Muchas tradiciones nos dicen que no es seguro guardar el duelo erótico durante más de un año, y «La tumba sin sosiego» aplica memorablemente esa sabiduría. Causa una especie de deleite siniestro que el joven desposeído sepa con exactitud a qué se arriesga, y que su verdadero amor no le ofrezca ilusiones sino fatalidad. Ninguno de los dos se engaña; sólo existe la conciencia mutua de que pasado un año el duelo es peligroso para el deudo y problemático para el muerto. Pero en esta balada deliciosa y un poco indigesta la oscura carga del sentido riñe un poco con la música sensual. Primero al lector le choca un poco oír la queja «y no me deja dormir». Claro que esta franqueza queda igualada por la sombría precisión con que el joven reclama un beso de los labios de arcilla fría. La triple mención de la arcilla fría de esa boca domina el poema y amplifica la cuarteta más fuerte:

Quieres mis labios de arcilla fría
mas huele a honda tierra mi aliento;
si besas la arcilla fría
ya no será largo tu tiempo.

Uno se pregunta si aun en vida esta mujer fatal habría sido de una sinceridad tan directa. No oímos hablar a un fantasma impersonal o muerto

errante, sino a una personalidad de interés considerable. Su tema es la muerte del amor: en la naturaleza, en ella misma y en el amante, a quien dará (porque él lo pide, y a conciencia) el beso de la muerte. El amor muere, declina el corazón. La muerta es soberbiamente irónica: «Conténtate, amor mío, entonces», referencia ésta al beso que va a conceder. Como en «Sir Patrick Spence», la densa ironía de la balada atempera su enorme patetismo.

Parte de la fascinación que ejercen las baladas populares radica en su carácter anónimo. Pero ni las mejores llegan a la eminencia del supremo poema lírico de nuestra lengua, «Tom O'Bedlam», impreso por primera vez en un libro poco relevante de alrededor de 1620, cuatro años después de la muerte de Shakespeare. Helo aquí:

De la bruja y el duende voraz
que podrían dejaros en harapos,
el espíritu que en el Libro de las Lunas
va con el desnudo pido que os defienda,
para que nunca os abandonen
los cinco lúcidos sentidos
ni vaguéis con Tom lejos de vosotros
mendigando tocino en otras tierras,
mientras yo canto: comida o alimento,
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, seas doncella o dama,
que el humilde Tom no te hará nada.
De treinta años completos
veinticuatro he vivido enfurecido
y, de cuarenta, cuarenta y cuatro
en firme cárcel he pasado preso
en el señorial desván de Bedlam
con barba suave y primorosa,
fieros grillos, látigo cantor,
y hambre suculenta y aun copiosa,
y ahora canto: comida o alimento
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, seas doncella o dama,
que el humilde Tom no te hará nada.
Me engatusó una Magdalena
y con un tazón de hierbas estofadas
que me dio un enano, bendito sea Dios,
vine a dar en este alelamiento.

No he dormido desde la Conquista;
antes nunca había estado en vela
hasta que el pilluelo del amor
me halló tumbado y me dejó en cueros.
Y ahora canto: comida o alimento
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, seas doncella o dama,
que el humilde Tom no te hará nada.
Cuando me haya recortado bien las cerdas
y apurado la bota hasta el final
en una taberna empeñaré el pellejo
como si un atuendo de oro fuera;
tengo a la luna por amada constante
y por camarada al adorable búho;
el flamígero dragón y la lechuza
entonan la melodía de mi pena.
Pero yo canto: comida o alimento
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, seas doncella o dama
que el humilde Tom no te hará nada.
Se me paralizaría el pulso
si os robara un pollo o un marrano,
me llevara una paloma o dejara sin pareja
al gallo o a la gallina clueca.
Cuando quiero una pitanza, ceno
con Humphrey, y luego me voy a reposar
en el camposanto de Saint Paul
sin miedo a las almas en pena.
Por eso mientras canto, comida o alimento
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, seas doncella o dama,
que el humilde Tom no te hará nada.
Sé más que Apolo, pues a menudo,
cuando él duerme, veo que las estrellas
heridas por guerras sanguinarias
en el firmamento se echan a llorar.
La luna abraza a su pastor
y la Reina del Amor a su guerrero;
una cornea al astro matutino

y la otra al herrero celestial.
Mientras, yo canto: comida o alimento
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, seas doncella o dama,
que el humilde Tom no te hará nada.
Nada quiero saber de la amistad
de los gitanos Pedro y el Tramposo,
desdeño a la puta y maldigo al timador
y el alarde de la pandilla callejera.
Los mansos, los cándidos y bondadosos
pueden venir, tocarme, no evitarme;
pero al que enfade al Rinoceronte Tom,
más le valdrá ser ágil cual pantera.
Pero yo canto: comida o alimento
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, doncella o dama
que el humilde Tom no te hará nada.
Con un tropel de fantasías furiosas
que obedecen a mi mando
con lanza de fuego y un caballo de aire
vago por páramos salvajes.
Un caballero de sombras y fantasmas
me convoca a singular torneo
diez leguas más allá del fin del mundo:
me parece que no es gran cosa el viaje.
De todos modos canto: comida o alimento
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, doncella o dama
que el humilde Tom no te hará nada.

He mencionado antes este poema pasmoso en relación con «Childe Roland a la torre oscura fue», el monólogo dramático de Browning. Si bien «Tom O'Bedlam» es sólo una entre un buen número de «canciones locas», no hay en todo el género nada que se le pueda comparar, ni siquiera la «Canción loca» de William Blake. Se debe recitar repetidamente el poema en voz alta. Su desbordante poder transmite al lector atento una energía profunda y recomiendo enfáticamente que este poema sea memorizado. El cantante — narrador, es supuestamente un antiguo recluso de Bedlam (Bethlehem Hospital, en Londres) esgrime su condición inofensiva para mendigar, cuenta una versión de su historia personal y acaba expresando

una perspectiva visionaria que en la historia de la poesía se ha alcanzado en muy raras ocasiones. Conozco pocos poemas que se abran con la velocidad, la franqueza y la intensidad dramática con que empieza la canción de Tom O'Bedlam:

De la bruja y el duende voraz
que podrían dejaros en harapos
el espíritu que en el Libro de las Lunas
va con el desnudo pido que os defienda
para que nunca os abandonen
los cinco lúcidos sentidos
ni vaguéis con Tom lejos de vosotros
mendigando tocino en otras tierras,
mientras yo canto: comida o alimento,
ropas, bebida, algún sustento,
acércame sin miedo, seas doncella o dama,
que el humilde Tom no te hará nada.

Es probable que el Libro de las Lunas fuera una obra de astrología popular, materia entonces tan corriente como ahora, y que el desnudo sea Kermes, figura habitual en aquellos libros. Reducida su vestimenta a harapos por la locura, que él interpreta como un hechizo obrado por una bruja o un duende, Tom invoca para nosotros, su público, la visionaria protección del hermético hombre desnudo. Para el lector, la balada tiene la función de conjurar la locura, estado éste que con amarga ironía se describe en la segunda estrofa junto con recuerdos del «señorial desván de Bedlam»: grillos, azotes, inanición.

Aunque no podemos saber si el elemento erótico del «alelamiento» de Tom es o no imaginario, para él se ha convertido en otra visión: «Me engatusó una Magdalena» hace referencia, bien a cierta Magdalena o prostituta en particular, bien a todas las mujeres, pero en cualquier caso lo que ha prevalecido en Tom es una pura fantasmagoría:

No he dormido desde la Conquista;
antes nunca había estado en vela
hasta que el pilluelo del amor
me halló tumbado y me dejo en cueros.

Víctima de Cupido, aunque hombre de tiempo y lugar nada precisos —de la conquista normanda de 1066 en adelante— Tom, tan poco atrapado como Shakespeare en una época particular, le canta a un romanticismo eterno:

Tengo a la luna por amada constante

y por camarada al adorable búho;
el flamígero dragón y la lechuza
entonan la melodía de mi pena.

A uno se le vienen a la mente muchas obras de Shakespeare en donde podrían cantarse estas líneas, y ser totalmente dignas del contexto. Tom empareja la lechuza a la iluminación del meteoro — o «dragón flamígero», pero la luna sigue siendo para el bedlamita una «amada constante», emblema de un amor inalcanzable. Mezclados con el patetismo de una vida hambrienta hay momentos de visión pura, tan shakesperianos como profetices de Blake y de Shelley:

Sé más que Apolo, pues a menudo,
cuando él duerme, veo que las estrellas
heridas por guerras sanguinarias
en el firmamento se echan a llorar.
La luna abraza a su pastor
y la Reina del Amor a su guerrero…

Saber más que el durmiente dios sol, Apolo, es también saber más que el humano racional. Tom mira el cielo nocturno poblado de estrellas fugaces («heridas por guerras sanguinarias… se echan a llorar») y compara esas batallas con los abrazos de la luna, Diana, con su amante —pastor, Endimión, y del planeta Venus con su guerrero, Marte. Pero además de poeta mitológico, Tom el Loco también es un maestro de la imagen intrincada: la luna creciente envuelve con sus cuernos al lucero del alba, mientras el herrero, Vulcano, esposo de Venus, es corneado en un sentido muy diferente, si consideramos el engaño de su mujer con el lujurioso Marte. Una vez que estas alusiones son absorbidas, la estrofa se vuelve mágica en su efecto: a la belleza se suma un aire extraño, fórmula altamente romántica que el anónimo poeta de la balada parece haber aprendido de Shakespeare. Yen las extraordinarias transiciones de la estrofa siguiente, en la súbita caída tonal hacia la ternura de las líneas quinta y sexta— seguidas del bramido desafiante de la séptima y octava — a mí me parece oír a Shakespeare sin más:

Nada quiero saber de la amistad
de los gitanos Pedro y el Tramposo,
desdeño a la puta y maldigo al timador
y el alarde de la pandilla callejera.
Los mansos, los cándidos y bondadosos
pueden venir, tocarme, no evitarme;
pero al que enfade al Rinoceronte Tom,

más le valdrá ser ágil cual pantera.

Hay en «los mansos, los cándidos y bondadosos / pueden venir, tocarme, no evitarme» un *pathos* maravilloso. Pero el poeta de «Tom O'Bedlam» alcanza una cumbre visionaria en la brillante estrofa final, que nos hace pensar tanto en Shakespeare como en Cervantes. No se me ocurre nada en la lengua inglesa donde parezcan fundirse como aquí el espíritu de Don Quijote con el de Hamlet:

Con un tropel de fantasías furiosas
que obedecen a mi mando
con lanza de fuego y un caballo de aire
vago por páramos salvajes.
Un caballero de sombras y fantasmas
me convoca a singular torneo
diez leguas más allá del fin del mundo:
me parece que no es gran cosa el viaje.

A veces, mientras camino, esta estrofa me viene involuntariamente a la cabeza, y si estoy solo, entonces la recito. Hamlet, convocado a la venganza por un «caballero de sombras y fantasmas», habría preferido un torneo quijotesco «diez leguas más allá del fin del mundo»; pues para él la muerte era ese país no descubierto de cuya frontera no volvía ningún viajero. Con Tom el Loco, Hamlet habría podido decir de una convocatoria más visionaria: «Me parece que no es gran cosa el viaje».

5. WILLIAM SHAKESPEARE

Si pudiera ser mejorada en tanto poesía, «Tom O'Bedlam» encontraría sus rivales en los sonetos y los dramas de Shakespeare. Más adelante me ocuparé de discutir con cierto detenimiento cómo leer Hamlet; aquí me vuelvo ahora hacia algunos Sonetos. Dado que, como dijo Borges, Shakespeare era todo el mundo y nadie, de los Sonetos podemos decir que son a la vez autobiográficos y universales, personales e impersonales, irónicos y apasionados, bisexuales y heterosexuales, íntegros y heridos. Éste es el momento apropiado para prevenir al lector contra el dogma literario cada vez más inútil según el cual el «yo» que habla en un poema es siempre una máscara o una persona y no un ser humano. El «yo» de los Sonetos de Shakespeare es el dramaturgo y actor William Shakespeare, creador de Falstaff, Hamlet, Rosalinda, Yago y Cleopatra. Cuando leemos los sonetos estamos escuchando una voz dramática, una voz a un tiempo similar y diferente a la de Hamlet. La diferencia consiste en que escuchamos al propio

Shakespeare, que no es enteramente una creación de él mismo. Sin embargo sigue habiendo una similitud entre el «Will» de los Sonetos y Hamlet o Falstaff; compungido, labra toscamente su autopresentación, aun si no puede modelarla por completo. La meditativa voz de los Sonetos de Shakespeare se cuida muy bien de distanciarse de su sufrimiento, a veces incluso de su humillación. En el conjunto oímos una historia que podría tildarse de traición; pero nunca oímos hablar de la muerte del amor, aunque existen sobradas razones para que muera.

De todos los fenómenos inquietantes de la literatura, no hay para mí ninguno más inquietante que el equilibrio de Shakespeare entre la autoalienación y la autoafirmación:

Mejor será ser malo que malestimado,
cuando el no serlo gana de serlo condena,
perdido el justo gozo, que no al propio agrado
de uno se mide, sino por mirada ajena.
Pues, ¿a qué van los ojos de otros con veneno
a hacer guiño a los brincos de mis fantasías,
o a ser de mis miserias míseros espías,
que hagan malo a su antojo lo que estimo bueno?
No, yo soy lo que soy; y los que me reprochen,
contando están sus propias faltas en mis sobras;
puedo ir derecho, aunque ellos de través atrochen;
Sus pútridas ideas no han de hacer mis obras;
Si no es que a todo extienden esta triste ley:
todo hombre es malo, y en su mal él es el rey.

Éste es el soneto 121 de una secuencia de 154; ignoramos si el propio Shakespeare los dispuso en el orden presente, pero parece probable. Aquí nos vamos acercando al final de los 126 sonetos dirigidos a un apuesto noble joven, presumiblemente el patrono de Shakespeare (algunos creen que también su amante), el conde de Southampton. Me gustaría recomendarle este soneto al presidente William Jefferson Clinton, pero pienso que no tendré la oportunidad. Es la expresión más poderosa de nuestra lengua sobre la situación de ver la actividad erótica propia condenada por «los ojos de otros con veneno» («false adultérate eyes», en el original); ojos de quienes se comportan «de través» («themselves are betel»). Y ojalá hubiera podido leerse por televisión, a menudo y en voz alta, durante la reciente orgía nacional de virtud alarmada que se manifestó a través de voceros y congresistas. Pero, puesto que a mí me concierne cómo leerlo bien y por qué, paso ya a un examen atento de su dicción

magníficamente cargada.

Si bien es posible que por «malo» («vile») Shakespeare se refiera a un estado de bajeza moral, la palabra (como él bien sabía) lleva en sí la noción de bajo valor o precio, y por lo tanto tiene ciertas connotaciones de inferioridad social. En parte, la complejidad del cuarteto inicial se centra en «se mide». ¿Se relaciona el giro con «malo» o con «el justo gozo»? Como Shakespeare lo mantiene en una deliberada ambigüedad, debemos leerlo de las dos maneras. La amarga ironía de «Mejor será ser malo que malestimado/ cuando el no serlo gana de serlo condena» significa, entre otras cosas, que poco importa que la conducta propia sea deplorada, porque aun si uno es realmente virtuoso los demás pueden pensar diferente. Pueden considerarlo malo, con lo cual uno se quedará sin el placer que debería darle el amor. Con todo, con su ironía amarga, la otra lectura es más interesante. Puede que tales observadores midan el «justo gozo», pero la medición o juicio será de ellos y no de Shakespeare, quien sabe que su amor es casto. No hay nada en las siguientes diez líneas del soneto que resuelva esta ambigüedad.

Los burlones observadores se vuelven objeto de burla cuando, entrometidos, hacen «guiño a los brincos de mis fantasías» como si estuvieran animando el desempeño sexual de Shakespeare. De miseria más abundante que la que saludan con guiños en Shakespeare, son reos de mala voluntad, ya estén acusando de mala una relación inocente o moralizando contra una relación real. Una vez más Shakespeare se abstiene de decirnos exactamente qué quiere que creamos. A cambio nos sobresalta con una declaración asombrosa: «No, yo soy lo que soy». Ni a él ni a sus lectores podía pasar inadvertida la alusión al Éxodo, 3:14, donde Moisés le pregunta a Yahvé quién es, y éste dice «Yo soy el que soy». La frase en hebreo —ehyeh asher ehyeh— es un audaz juego de palabras con el nombre de Yahvé y literalmente significa «yo seré [siempre y en todo lugar] yo seré». Como es de presumir que Shakespeare no sabía esto, su «soy lo que soy» significa sobre todo «Soy como soy», pero por medio de una blasfemia considerable. Él nunca publicó los sonetos: tal vez el 121 sea un poema independiente sin referencia necesaria a la relación homoerótica con el apuesto joven noble. En todo caso no lo sabemos, y este desconocimiento fortalece el poema.

Como en *Medida por medida*, su sublime y cáustico adiós a la comedia, Shakespeare no refrenda ni niega la sombría fórmula final: todo hombre es malo, y en su mal él reina.

La ira se convierte en un furor controlado en el soneto 129, un lamento que sólo apunta a la traición de la famosa e innominada Dama

Oscura:

Despilfarro de aliento en derroche de afrenta
es lujuria en acción; y hasta la acción, lujuria
es perjura, ultrajante, criminal, sangrienta,
brutal, sin fe, extremosa, presa de su furia;
disfrutada no más que despreciada presto;
más que es razón buscada, y no bien poseída,
más que es razón odiada, como cebo puesto
adrede a volver loco al que a beber convida,
en la demanda loco, loco en posesión,
habido, habiendo y en haber poniendo empeño;
gloria dada a probar; probada, perdición;
antes, gozo entrevisto, y después, un sueño.
Todo esto el mundo sabe, y nadie sabe modos
de huir de un cielo que a este infierno arroja a todos.

La furiosa energía de estos versos es casi un redoble de tambor, una letanía por el deseo que no augura sino más deseo, y mayor desastre erótico. No hay personajes en el poema; el bello joven está muy lejos, y hasta la Dama Oscura sólo está presente por implicación. La lujuria es heroína y villana de esta pieza nocturna del espíritu: lujuria masculina por el «infierno» que se menciona al final, siendo «infierno» un término de argot isabelino —jacobino para vagina. En el soneto 129 llega a la apoteosis el antiguo tópico de la tristeza— después —del— coito, pero a mayor precio que el del despilfarro de aliento («spirit»). El lenguaje está tan turbado que evade su aparente adhesión a la creencia renacentista de que cada acto sexual acorta la vida del hombre. En ese «infierno» el lector puede oír una reminiscencia de enfermedad venérea, anunciadora de una preocupación shakesperiana que aparecerá en muchas de las obras teatrales, *Troilo y Crésida y Timón de Atenas* en particular. Esa misma, se diría, es la carga final del más que irónico soneto 144:

Dos tengo amores de catástrofe y amparo,
como dos genios que me inspiran hora a hora:
mi mejor ángel es un hombre blondo, claro,
mi genio malo una mujer morena mora.
Para echarme al infierno ya, mi diablo hembra
tienta a mi ángel bueno a abandonar mi bando
y en mi santo malicias de demonio siembra,
su pureza con vil soberbia cortejando.
Y si se hará mi ángel diablo o no, conmigo

temerlo puedo, no decirlo a lo derecho;
mas siendo míos ambos y uno de otro amigo,
un ángel en infierno de otro me sospecho.
Pero eso nunca lo sabré, y en dudas peno,
hasta que el malo a purgatorio arroje al bueno.

«Me inspiran hora a hora» significa algo así como «me tientan perpetuamente». Está claro que el bello y joven «mejor ángel» no es célebre por su pureza, y «diablo del infierno» designa popularmente la cópula. «Sospecho» es lacónico, porque no hay en juego aquí sospecha alguna; mientras que «hasta que el malo a purgatorio arroje al bueno» se refiere menos al final de la aventura que a la transmisión de sífilis al joven por la Dama Oscura, con la sugerencia de que Shakespeare ya a ha recibido de ella el obsequio.

¿Por qué leer el soneto 144? No hay duda de que las ironías y el genio lírico de Shakespeare dan más placer al lector en muchas otras piezas de la serie; no obstante, el patetismo amortiguado pero aterrador de este poema es un valor estético único, perturbadoramente memorable y del todo universal en su poder de sugerencia. Los Sonetos son un elemento singular en el impresionante logro de Shakespeare. Es apropiado que el escritor central de Occidente, inventor de lo humano tal como lo conocemos hoy, sea también el lírico más penetrante y meditativo de la lengua inglesa. No creo que necesariamente lleguemos a conocer al Shakespeare más profundo o íntimo en los Sonetos, en donde parece velarse de modo tan enigmático como en las obras dramáticas. Como hemos visto, Walt Whitman nos ofrece tres metáforas de su ser: yo, mi alma, y el yo real o mí mismo. En los Sonetos hay casi tantas metáforas del ser de Shakespeare como sonetos. De alguna manera Shakespeare se las ingenia para que todas esas imágenes del yo sean persuasivas, aunque tentativas. La pregunta que, a modo de tributo, lanza al apuesto joven noble al comienzo del soneto 53, bien podría hacérsele a él:

¿Qué es lo que es tu sustancia? ¿De qué estás tu hecho
que mil ajenas sombras se te trasparecen?

6. JOHN MILTON

Aunque aquí sólo tengo espacio para un breve resumen de *El Paraíso perdido* de Milton, pienso que un libro sobre cómo leer y por qué debería decir algo útil sobre el mayor poeta de la lengua inglesa después de Shakespeare y Chaucer. Satán, el héroe-villano del poema de Milton, es un

personaje muy shakespeariano en cuyo «sentido del mérito herido» —después de que Dios lo deja a un lado por Cristo— resuena claramente la herida psíquica de Yago cuando Otelo lo relega a favor de Casio. También Macbeth y Hamlet se infiltran en Satán. Shelley observó que el diablo le debía todo a Milton; habría podido añadir que el Diablo de Milton le debía muchísimo a Shakespeare. *Adán expulsado del Paraíso* debía haber sido una tragedia sobre la Caída; así había concebido originalmente Milton lo que en cambio se transformó en el poema épico El Paraíso perdido. Sospecho que, habiéndose topado con las extrañas sombras de los héroes — villanos de Shakespeare, Milton retrocedió al darse cuenta de que la épica heroica aún le estaba abierta pero el drama trágico en inglés había sido usurpado para siempre.

El difunto C. S. Lewis, a quien muchos fundamentalistas norteamericanos reverencian como autor del tratado dogmático *Simple cristiandad*, aconsejó al lector del *Paraíso perdido* empezar por «un saludo matinal de odio por Satán». En mi opinión, así es como no hay que empezar a leer el poema. Milton no era tan herético como Christopher Marlowe o William Blake, pero sí claramente una «secta de uno solo» y un protestante muy herético a buen seguro. Era mortalista; creía que alma y cuerpo morían juntos y juntos resucitaban, y negaba también el relato ortodoxo de la creación desde la nada. *El Paraíso perdido* identifica la energía con el espíritu; Satán está sobrado de ambos, pero desde luego también lo está Yago. Y también —y a un punto abrumador— lo está John Milton, aunque se cuida de hacer de Satán a la vez un doble y una parodia de sí mismo. En tono irónico, y en contra de C. S. Lewis y otros críticos defensores de la Iglesia, uno podría argumentar que Satán representa un cristianismo más ortodoxo (aunque invertido) que el de Milton. Satán no identifica energía con espíritu, por mucho que encarne la fusión de ambos; exclama: «¡Mal, se tú mi bien!» Uno esperaría que Milton, prácticamente un muggletoniano (secta visionaria y muy radical de protestantes heréticos) hubiera sido tan taimado como para hacer de Satán a la vez un héroe auténtico (de cariz más shakespeariano que clásico) y un papista maquinador, con una baja apreciación de las naturalezas humana y angélica.

La clave para internarse en *El Paraíso perdido* está en la manera de leer al espléndido Satán; pues acaso la mayoría de los lectores actuales vean en la obra una vasta película de ciencia ficción proyectada en un cine cósmico. El gran director soviético Sergei Eisenstein fue el primero en señalar cuánto hay en *El Paraíso perdido* que prefigura al cine, si consideramos el uso brillante que hace Milton del montaje. Yo siento por el

poema un amor apasionado, pero me preocupa que no sobreviva a esta era de información visual en la que sólo Shakespeare, Dickens y Jane Austen parecen capaces de sobreponerse al tratamiento televisivo y cinematográfico. Milton exige mediaciones: es erudito, alusivo y profundo. Como a James Joyce y Jorge Luis Borges en nuestro siglo, la ceguera estimuló en él la riqueza verbal barroca y la claridad visual, ninguna de las cuales es fácil de trasladar a la pantalla. Los difusos montajes de nuestra época no acogerían bien *El Paraíso perdido*.

Las mediaciones son necesarias en primer lugar para el lector común, ya que los personajes de Milton, pese a su colorido shakesperiano, no son seres humanos reconocibles — como ocurre en las obras de Shakespeare o Jane Austen. Tampoco son los grandes grotescos de Dickens. O bien son dioses y ángeles, o son humanos idealizados (Adán, Eva, el Sansón de Sansón agonista). He aquí a Satán en su cariz más impresionante: se despierta, en un lago en llamas del infierno, para encontrarse rodeado de seguidores atónitos y traumatizados. Cristo acaba de derrotarlos en la Guerra del Cielo. El Cristo de Milton, una especie de general Patton al frente de una carga de blindados angélicos, se ha montado al ardiente Carro de la Deidad Paternal, versión cosmológica del tanque Merkabá israelí, y a fuerza de furia y fuego ha echado al Abismo a los ángeles rebeldes. Cuando los ángeles flameantes dan en el fondo, el impacto enciende el Infierno en el reino que hasta entonces fuera el Caos. La lectora o el lector han de concebir cómo se sentirían si se despertaran con esas catastróficas legiones en un estado de tan sublime incomodidad. Así admirarán mejor el auténtico heroísmo de Satán cuando vuelve en sí y contempla los maltrechos rasgos de su amante Belzebú (los ángeles miltonianos son andróginos, tanto los caídos como los celestiales).

Satán contempla a Belzebú, decía, y con soberbia inmediatez tiene que superar una crisis narcisística, pues Milton deja claro que el rebelde era el más hermoso de los ángeles. Si el amado Belzy tiene este aspecto del demonio, ¿qué aspecto tendré yo?, debe pensar Satán. Pero, como general heroico (aunque derrotado) no se permite decirlo:

Sí, tú eres aquél; pero cuan caído y diferente
del que revestido de un trascendente esplendor
en los felices Reinos de la Luz, brillabas más
que miríadas de otros: Sí, eres el que una alianza mutua,
una sola idea y un solo parecer, igual esperanza
y los peligros de una Gloriosa Empresa
unieron una vez a mí, y al que el infortunio ha unido

en igual ruina: ya ves en qué Abismo estamos,
caídos desde aquella altura; tanto más fuerte
demostróse él con su Rayo. ¿Y quién hasta entonces
conocía el poder de esas atroces Armas? Sin embargo,
a pesar de ellas, a pesar de todo cuanto en su cólera
el Potente Víctor pueda infligirme, no me arrepiento ni cambio,
aunque mi lustre externo haya cambiado, ese ánimo inmutable,
ese desprecio soberano, conciencia del mérito ofendido,
que me hizo alzarme a combatir contra el poderosísimo
y a feroz contienda arrastrar conmigo
a la fuerza innumerable de Espíritus armados
que desprecian su gobierno y, prefiriéndome a mí,
a su poder supremo se opusieron con poder adverso
en dudosa Batalla en los Llanos del Cielo,
e hicieron temblar su trono. ¿Qué se ha perdido
más que el campo de batalla? No todo está perdido.
Voluntad inconquistable, estudio de la venganza,
odio inmortal y valor de no ceder ni someterse nunca:
¿significa algo más no ser vencido?
Ni su cólera ni su poder me arrebatarán jamás
esa Gloria. No he de inclinarme a pedir gracia
con rodilla suplicante, ni deificaré su poder,
cuyo Imperio el terror de este Brazo acaba de
poner en duda, y mostrar que ciertamente no era grande,
porque sería una ignominia y una afrenta aún mayor
que esta caída; puesto que por Destino y por la fuerza
de los Dioses esta sustancia Empírea no puede morir,
ya que en la experiencia de este gran suceso,
sin mermar en Armas, hemos ganado mucho en previsión,
podemos con más esperanza de éxito decidirnos
a librar por fuerza y engaño una Guerra eterna,
irreconciliable, a nuestro gran Enemigo,
que ahora triunfa y, en el colmo de su gozo,
reinando solo conserva la Tiranía del Cielo.

Los estudiosos de Milton que se consideran partidarios de Dios (el Dios pomposo y tiránico que aparece como personaje en *El Paraíso perdido* pero no es la visión herética de Dios del propio Milton) suelen comentar este pasaje diciendo que no dice la verdad. Si el trono de Dios se estremeció, fue por efecto del feroz ataque armado de Cristo. Este argumento ortodoxo

no carece de encanto, pero Satán está desesperado, como lo estaría cualquier comandante vencido, y por lo tanto su hipérbole se puede comprender. Lo mejor de su gran pieza oratoria no es hiperbólico:

…y valor de no ceder ni someterse nunca:
¿significa algo más no ser vencido?

Es decir: *se ha perdido* el campo de batalla, pero queda el valor; ¿y qué otra cosa importa siempre y cuando uno no reconozca estar vencido? Se puede negarle heroísmo a Satán si uno es defensor del Dios de Milton, pero no si es un lector auténtico de Milton. El propio Milton editorializa más adelante que Satán está «alardeando en voz alta», pero reconoce que el ángel apóstata está sufriendo. Es tan inconveniente burlarse de su «conciencia del mérito ofendido» como de la de Yago. Satán tiene un genio considerablemente menor que el de Yago, pero trabaja en escala más grandiosa: no precipita a un general valiente pero limitado, sino a toda la humanidad.

He reconocido que el lector común de nuestra época requiere mediación para apreciar plenamente El Paraíso perdido, y me temo que, en términos relativos, los que hagan el intento serán pocos. Es una lástima, y una gran pérdida cultural. ¿Por qué leer un poema épico tan difícil y erudito? Se podría aducir el argumento meramente histórico; así como Dante es el poeta —pro feta central del catolicismo, Milton es el principal poeta protestante. Aunque en muchos aspectos nuestra cultura y nuestra sensibilidad— y hasta la religión de los Estados Unidos —son más post—protestantes que protestantes, resulta difícil comprenderlas sin alguna idea clara del espíritu del protestantismo. En El Paraíso perdido ese espíritu llegó a la apoteosis, y el lector arriesgado hará bien en arrostrar sus dificultades.

7. WILLIAM WORDSWORTH

En cierto sentido, cualquiera que suela leer algo de poesía moderna habrá leído a William Wordsworth aunque no lo haya leído nunca. Pero a Wordsworth deberían leerlo todos (los que todavía leen), y no sólo porque haya influido en casi todos los poetas de lengua inglesa que han escrito después de él (lo hayan leído o no). Si les pidieran a ustedes que escribieran un poema, con toda probabilidad se volverían hacia sí mismos más que a cualquier tema exterior. William Hazlitt, el gran crítico que fue contemporáneo menor de Wordsworth (y que tenía por él sentimientos encontrados) comprendió muy bien la maravillosa originalidad del poeta:

Toma un tema o una historia como mero clavo o gancho del cual

colgar el pensamiento y el sentimiento; los incidentes son triviales, adecuados al desprecio del autor por las apariencias imponentes; las reflexiones son profundas, acordes a la gravedad y las aspiraciones de su mente.

Sin duda las aspiraciones de la mente de Wordsworth eran cruciales; sospechaba del ojo físico, «el más tiránico de nuestros sentidos» y confió siempre en el poder de la imaginación. Esto habría resultado menos que exitoso si Wordsworth no hubiera poseído un don sobrenatural para la precisión emotiva:

El sueño me selló el espíritu;
yo no tenía miedos humanos:
ella era un ser insensible
al roce terreno de los años.
Ahora no tiene movimiento ni fuerza;
ya nada oye ni ve nada;
gira en el curso diario de la tierra
con las rocas, las piedras y las plantas.

La «naturaleza» wordsworthiana, no muy naturalista, es más bien un espíritu que nos convoca a presagios sublimes, o bien a terrores, como en esta sobresaliente lírica de la pérdida que se detiene un paso antes de la trascendencia. Es uno de los excelentes poemas del ciclo «Lucy», que el propio Wordsworth nunca agrupó como serie. En conjunto son una elegía a (probablemente) Margaret Hutchinson, hermana menor de Mary —esposa de Wordsworth— y de Sara, con quien Coleridge tuvo el frustrado deseo de casarse (porque ya estaba casado). Margaret Hutchinson murió en 1796, con poco más de veinte años, y la muerte, al menos en la imaginación wordsworthiana, fue la pérdida o el incumplimiento de un amor.

La primera estrofa describe a la muchacha como ser visionario «insensible / al tacto terreno de los años». Con la apertura de la segunda estrofa, el lector experimentará un choque casi traumático. En cierto sentido, Margaret Hutchinson sigue siendo una figura visionaria; Wordsworth no consigue decir literalmente que ha muerto. Diariamente la tierra sigue su curso, y los restos enterrados de la muchacha giran con «las rocas, las piedras y las plantas». ¿Está el poeta demasiado aturdido para expresar dolor? Parece que el principal efecto del poema es el trauma, pero bien podría ser una etiqueta nuestra para hacer el poema a un lado.

Leer este «Lucy», y leerlo bien, es un ejercicio considerable de paciencia y receptividad, pero también un ejercicio de placer. En una ocasión el poeta Shelley, que en ciertos aspectos fue discípulo involuntario

de Wordsworth, definió lo Sublime poético como experiencia que persuadía a los lectores de abandonar los placeres fáciles por placeres más difíciles. Dado que la lectura de los mejores poemas, cuentos, novelas y obras de teatro constituye por fuerza placeres más difíciles que los que nos dan la televisión, las películas y los videojuegos, para este libro la definición de Shelley es crucial. La segunda estrofa de «El sueño me selló el espíritu» es una apuesta económica hacia lo Sublime poético. Como noción literaria, en sus orígenes «Sublime» significaba «levado»: así aparece en un tratado alejandrino sobre el estilo, supuestamente compuesto por el crítico Longino. Más tarde, en el siglo XVIII, pasó a designar la elevación o majestuosidad visible tanto en la naturaleza como en el arte, con connotaciones de poder, libertad, estado agreste, intensidad y posible terror. Algo de esta idea de lo Sublime se ha filtrado en la curiosa elegía de Wordsworth a Margaret Hutchinson. El movimiento y la fuerza pertenecen a la rotación diaria de la tierra; ahora Margaret está en la condición de las rocas, las piedras y las plantas. No se trata de un consuelo, pero abre el paso a un proceso más amplio del cual la muerte de una adorable jovencita es sólo una parte.

Probemos con otro poema muy breve de Wordsworth, igualmente celebrado aunque no menos sublime:

Mi corazón da un salto cuando miro
un arco iris en el cielo:
así era cuando empecé a vivir;
así es ahora que soy un hombre;
así será en mi anciana edad,
¡o bien dejadme morir!
El Niño es padre del Hombre;
y yo querría que mis días estuviesen
ligados uno a otro por la piedad natural.

«Mi corazón da un salto», un poema notable en sí mismo, es también la semilla de la gran Oda: presagios de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia, en donde Wordsworth emplea como epígrafe los tres últimos versos de este fragmento (si así se lo puede llamar). Recordando que el arco iris fue el símbolo de la Alianza de Noé con Yahvé, «Mi corazón da un salto» lo emplea para celebrar otra Alianza: la continuidad en Wordsworth de la conciencia de sí mismo. Sin duda el poemita es sencillo tanto en su estructura como en su lenguaje, pero el lector puede llegar a descubrirle ciertas perplejidades. El arco iris extático del niño es primario, casi instintivo. Por necesidad, «así es ahora que soy un hombre» es secundario, ya que depende del recuerdo de la dicha infantil. «Así será en mi

anciana edad» es claramente terciario, porque depende tanto de la memoria como de su renovación. La conmoción empieza con «¡o bien dejadme morir!» Wordsworth no desea sobrevivir si sus días —pasados, presentes y futuros— no están «ligados uno a otro» en el doble sentido de ligadura: como conexión o vínculo, y como alianza. La exclamación «¡o bien dejadme morir!» da testimonio a un tiempo de una potencial desesperanza y una desesperación por tener fe, esa creencia en su elección poética que, acaso equívocamente, Wordsworth llama «piedad natural» — y que no designa la «religión natural» de la Ilustración, que oponía la razón natural a la revelación. Reaccionando a la errónea denominación de Wordsworth, William Blake lanzó este memorable aforismo: «No existe cosa alguna como la Piedad Natural, porque el Hombre Natural está enemistado con Dios».

Puede que la réplica de Wordsworth a Blake esté implícita en el único verso de «Mi corazón da un salto» que no hemos considerado, la crasa paradoja «El Niño es padre del Hombre». La formulación no habría causado mucho problema a Sigmund Freud, pero es posible que Wordsworth la concibiera como una ironía no freudiana. Al ver el arco iris, Noé lo aceptó como símbolo de la Alianza: no más diluvios, y la bendición de la vida renovada en un tiempo sin límites. Wordsworth, aunque toma en préstamo el signo yahvístico, habla de la supervivencia de su don poético, que depende de la renovación de la dicha del niño. La memoria, el gran recurso de Wordsworth, es también la fuente de la ansiedad poética. Y él tendría que seguir buscando pruebas de elección de la poesía, que después de 1807, cuando tenía treinta y siete años, se le volvieron muy escasas. El caso es que Wordsworth vivió cuarenta y tres años más y escribió muy mala poesía, y por arrobas. Su soberbia originalidad y su subsiguiente decadencia establecieron los parámetros de la poesía moderna.

8. SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

El amigo más íntimo de Wordsworth fue Samuel Taylor Coleridge, poeta, crítico, filósofo, teólogo laico y plagiario ocasional. Su gran poema es la balada en siete partes y 625 versos titulada *Rima del Viejo Marinero*. Esta deslumbrante pesadilla sigue siendo un poema esencial y ofrece placeres que los buenos lectores acaso no encuentren en otras partes.

En su raíz está la balada popular «El judío errante», pero el Viejo Marinero de Coleridge tiene más en común con el cazador Gracchus o el médico de campo de Kafka que con el tradicional escarnecedor de Cristo. En la literatura anterior a Coleridge, los ancestros del Viejo Marinero son el

Yago de Shakespeare y el Satán de Milton. Entre Coleridge y Kafka están el Cordón Pym de Poe, el Ahab de Melville y Svidrigáilov y Stavroguin, de Dostoievski. Después de Kafka vienen Gide, Camus, Borges y muchos otros, porque la fabulosa sugestión de la balada de Coleridge está en el centro de la tradición occidental del crimen gratuito, la «malignidad sin motivo» que Coleridge (erróneamente, creo yo) atribuía a Yago.

El barco en el cual sirve el Marinero es arrastrado hacia el polo sur por una tormenta, y queda atrapado en un mar de hielo. En ayuda de la nave llega un Albatros; la tripulación lo saluda y lo alimenta, y el ave hace mágicamente que el hielo se quiebre, salvando así a todos. Domesticado, el Albatros se queda en el barco, hasta que el Viejo Marinero, con total gratuidad, lo mata con su ballesta. Después de eso acompañamos al Marinero y la tripulación en un descenso al infierno.

Este grosero resumen omite nada menos que todo lo que importa poéticamente, si consideramos que Coleridge alcanza un arte inigualable:

«Y entonces vinieron juntas bruma y nieve,
y con ellas un frío portentoso:
y un hielo verde como esmeralda
nos ciñó del casco al palo mayor.
«Y entre ráfagas, los riscos nevados
despedían un fulgor agonizante
no divisábamos figura humana ni animal:
no había sino hielo por doquier.

Recibimos la soberbia fantasmagoría mediada por el poco imaginativo marinero, que, si bien ve y describe de maravilla, rara vez sabe qué está viendo. Esto es deliberado: dependemos del Marinero, un literalista a la deriva en lo que Coleridge llamó «una obra de imaginación pura». El desdichado narrador se transforma en fundamentalista de lo que hoy damos en llamar ecología:

Reza mejor quien mejor ama
todas las cosas, grandes o no,
porque el buen Dios que bien nos ama,
las ama a todas pues las hizo Él.

Tal es la moraleja en el enfoque del Marinero; puesto que está desquiciado y es un monomaniaco, no hace falta identificarlo con Coleridge. Y en esto, en realidad, tenemos el apoyo del propio autor. Cuando la señora Barbauld, celebrada *bluestocking* (o crítica feminista prematura), objetó a Coleridge que al poema le faltaba una enseñanza moral, él ofreció esta brillante respuesta:

Le dije que en mi opinión al poema le sobraba moral; y que el único o principal defecto, si puedo decirlo así, era la intromisión abierta en la lectura del sentimiento moral como principio o causa de acción en una obra de imaginación pura. No debería haber puesto más moraleja que en ese cuento de *Mil y una noches* donde un mercader está sentado junto a un pozo, comiendo dátiles, y echa las huesos a un lado, hasta que de pronto, ¡zas! aparece un genio y le dice que debe matar al susodicho porque, parece ser, uno de los huesos de dátil le ha estropeado un ojo al hijo del genio.

Bien, ese sí que es un crimen verdaderamente gratuito, y uno siente que, treinta años después de haber escrito su gran poema, Coleridge lo hubiera hecho aún más maligno. De todos modos es de una malignidad sublime, si es que leemos confiando en el relato y no en el viejo narrador. Por mucho que no matemos alba tros ni arrojemos por ahí huesos de dátil, todos iremos al infierno en la nave de la muerte:

En un candente cielo cobrizo,
a mediodía un sol sangriento,
no mas grande que la Luna,
se detenía sobre el palo mayor.
Día tras día, día tras día,
permanecíamos fijos, sin aliento,
ociosos como una nave pintada
a flote en un pintado mar.
Agua, por todas partes agua,
y un rechinar de cuadernas;
agua, por todas partes agua,
y ni una gota que beber.
El fondo mismo se pudría:
¡Cristo, quién lo hubiera pensado!
Viscosas criaturas con patas
se arrastraban por el viscoso mar.

Si comparan ustedes estas cuatro estrofas con las dos referidas al hielo esmeralda que cité antes, verán que la tripulación está claramente peor, aunque sólo en grado. Un cosmos de hielo fulgurante ya es bastante infernal, aunque le falte el lóbrego brío de: «Viscosas criaturas con patas/se arrastraban por el viscoso mar».

Propongo que el Marinero y el poema mismo ya eran entidades harto compulsivas *antes* de que él matara al amable albatros. Lo que el lector no dejará de aprehender es que desde el comienzo estamos ciertamente en un poema de «imaginación pura», de modo que todo el viaje es visionario. Pero,

¿por qué el Viejo Marinero mata al humanizado albatros? Se mantiene siempre en una pasividad desconcertante, no menor cuando comete el crimen. Sólo lleva a cabo dos actos más: beber su propia sangre para exclamar que ha visto una nave y, más adelante, proferir una única bendición. El Marinero nos trae a la mente el Lemuel Gulliver de Swift y el Robinson Crusoe de Defoe; como ellos, parece un observador muy preciso pero carente de afecto y sensibilidad. En una época yo creía que el crimen gratuito del protagonista de Coleridge era un intento desesperado por establecer un yo, pero ya no encuentro pruebas para un enfoque tan «modernista». A fin de cuentas, al final del poema el hombre no ha amplificado su sentido de identidad. Es una máquina de dictar siempre la misma historia.

Como observó más tarde Coleridge, no hay en el poema moraleja alguna y no debería haberla. Por eso tampoco se aclaran los motivos del asesinato del albatros. Por mi parte, insto al lector a no bautizar el poema: no trata del Pecado Original ni de la Caída del Hombre. Esas figuras implican las nociones de desobediencia y depravación; pero la *Rima del Viejo Marinero* no es *El Paraíso perdido*. En el tono distante que mantiene, el poema de Coleridge es muy shakesperiano, mientras que el lenguaje visionario guarda ciertas afinidades con la balada de Tom O'Bedlam:

La errante Luna subía al cielo
sin encontrar morada alguna:
suavemente iba subiendo
con una estrella al lado o dos.
Sus rayos se burlaban del sopor
como escarcha de abril derramada;
pero en la sombra inmensa del barco
el agua hechizada ardía siempre
en un rojo quieto y atroz.
Más allá de la sombra del barco
veía moverse las serpientes marinas:
dejaban estelas de un blanco brillante,
y cuando se erguían, dejaban caer
escamas vetustas de mágica luz.
¡Afortunados seres! No hay lengua
que pueda describir su belleza:
un torrente de amor me desbordó
y sin darme cuenta las bendije:
mi ángel de la guarda debió apiadarse

y sin más proferí la bendición.
En el mismo momento pude rezar;
y de mi cuello liberado
cayó el Albatros, para hundirse
como si fuera plomo en el mar.

Las estrofas precedentes no son sólo la resolución de la *Rima del Viejo Marinero* (en la medida en que la tiene) sino el efecto poético más fuerte que alcanzó Coleridge. Hasta entonces inepto hasta la desesperación, el Marinero se siente tan conmovido por la belleza y la aparente felicidad de las serpientes marinas, que las bendice, y en el acto se libera cuanto él puede de la maldición que le pesa. Cuando haya disfrutado de la intrincada suma de rareza y hermosura que ofrece la Rima, el lector comprensivo emergerá de este oscuro viaje con una sensación mayor de libertad, otra de las razones por las cuales debemos leer.

9. SHELLEY Y KEATS

Si bien Shelley y Keats fueron poetas muy diferentes, y no del todo amigos (Keats sospechaba de la riqueza y la exuberante carrera de su colega), ambos han quedado unidos para siempre por el *Adonais*, la elegía que el primero escribió en honor al segundo. Son los últimos poetas de los cuales me ocuparé aquí con cierto detenimiento, pues de aquéllos que más admiro en el siglo veinte —W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Wallace Stevens y Hart Grane— me conformaré con algunas observaciones breves.

De Shelley, voy a limitarme a unos pocos pasajes de su soberbio e inacabado poema de muerte, *El triunfo de la vida*, que me parece el mejor logrado esfuerzo por persuadirnos de cómo sonaría *La Divina Comedia* si Dante la hubiera escrito en inglés. Es una visión infernal, un fragmento de unas 550 líneas escrito en terza rima dantesca, y en mi opinión es el poema de verdadero fuste más desesperado que existe en nuestra lengua. En sus días finales, aunque sólo tuviera veintinueve años, Shelley nos da su visión de la naturaleza humana y su destino antes de zarpar en el viaje que lo llevará a morir ahogado, aún no sabemos con certeza si accidentalmente o no. Supremo romántico entre todos los poetas, nos legó El triunfo de la vida como testamento; un testamento que nos dejaría perplejos y deprimidos de no ser por su gigantesco poder poético.

Creí encontrarme junto a un camino público
cubierto de espeso polvo de verano y gran caudal
de gentes que corrían de un lado para otro

como un sinfín de mosquitos en el fulgor del ocaso,
y aunque todos se afanaban, nadie parecía saber
adonde iba, ni de dónde venía, ni por qué
formaba parte de la muchedumbre, y así
era arrastrado por el tumulto, como por el cielo
una entre un millón de hojas del ataúd del verano.
Vejez y juventud, madurez e infancia,
aparecían mezcladas en un torrente poderoso;
algunos escapaban de aquello que temían, y algunos
buscaban el objeto del temor de otro,
y otros como quien marcha hacia la tumba,
miraban los pisoteados gusanos que se arrastraban abajo,
y otros más andaban doloridos en la penumbra
de su propia sombra, a la cual llamaban muerte…
Y otros huían de ella como si fuera un fantasma,
desmayando casi en la aflicción de un vano aliento.
Pero muchos más con ademanes contagiados
perseguían o evitaban las sombras que las nubes
o las pájaros perdidos en el aire del mediodía
arrojaban en aquel camino donde no crecían flores;
y fatigados de ajetreo vano y una débil sed,
en vez de oír las fuentes de cuyas células musgosas
brota eternamente un rocío melodioso
u oír a la brisa que viene de los bosques
hablar de sendas de hierba y claros que se alternan
con entrelazados olmos y cavernas frías
y márgenes violetas donde rumian dulces sueños,
iban detrás, como de antiguo, de su seria locura…

La Danza de la Muerte es la «seria locura» de nuestra vida competitiva: «con ademanes contagiados». El título del poema es de una amarga ironía, ya que la «Vida» que en este poema triunfa sobre todos nosotros es en realidad una muerte —en— vida aniquiladora de toda individualidad e integridad.

Y mientras miraba, me pareció que en el camino
el tropel se encrespaba, como los bosques en junio
cuando el viento del sur agita el día extinto;
y un frío resplandor, más intenso que el mediodía,
pero helado, oscureció de luz
el sol y las estrellas. Como la luna nueva,

cuando en las lindes soleadas de la noche
pone a temblar su blanca concha en el aire carmesí
y, mientras la tempestad dormida junta fuerzas,
transporta, como heraldo de su arribo,
el fantasma de su madre muerta, cuya tenue forma
se inclina hacia el oscuro éter desde la silla de su hija,
así vino un carruaje en la tormenta silenciosa
de su propio brillo arrasador, y así una Forma
iba sentada en él como quien, deformado por los años,
bajo una lúgubre capucha y una doble capa
se agacha a la sombra de una tumba, y sobre
lo que parecía la cabeza, se cernía, cual crespón,
una nube, y con pardo, débil y etéreo resplandor
amortiguaba la luz; en el rayo del carruaje
una Sombra con los rostros de Jano asumía
la conducción del prodigioso carro alado.
Las Figuras que lo arrastraban entre densos relámpagos
se perdieron: en el suave fluir del aire sólo se oía ya
la música de las alas incesantes.
Las cuatro caras del auriga
tenían los ojos vendados… De poco sirve
que un carro sea veloz si lo guía la ceguera,
ni vale entonces que los rayos eclipsen el sol
o que los vendados ojos puedan penetrar la esfera
de todo lo que es, ha sido o será hecho.
Pero, por mal que el carruaje fuera conducido,
pasó majestuosamente con solemne rapidez…

Anunciado por la imagen de la luna vieja en brazos de la luna nueva (de la balada «Sir Patrick Spence», citada por Coleridge como epígrafe a su oda «Abatimiento»), el carro de la Vida irrumpe y viene hacia nosotros. Con suma audacia Shelley parodia el Carro Divino del Libro de Ezequiel, la Revelación, Dante y Milton, mientras a la Forma llamada Vida la Conquistadora la conduce un cochero horrendo que es la parodia de los cuatro querubines o ángeles del Carro. Con sus rostros que miran hacia delante y hacia atrás como el dios romano Jano, ese cochero infernal no ve nada, y el fulgor glacial que irradia su vehículo nos ciega también a nosotros. Poco a poco el lector llega a comprender que Shelley distingue tres dominios de la luz: las estrellas (la poesía), el sol (la naturaleza) y el resplandor del carruaje (la vida). La naturaleza eclipsa a la imaginación, para nuestro

perjuicio, y luego el esplendor destructivo del carro eclipsa a la naturaleza, para nuestra ruina.

Detrás del carro triunfal se tambalea una innumerable horda de cautivos, en donde los jóvenes amantes poseídos de locura erótica se mezclan con los viejos «totalmente descompuestos» que aún intentan mantener el paso del carro de la Vida. Desesperado por entender, Shelley encuentra un guía en Rosseau (como Dante en Virgilio), quien le habla con elocuencia y urgencia proféticas:

«Ante tu memoria digo
»que amé, temí, odié, sufrí, hice y morí,
y, si la Tierra hubiera abastecido con alimento más puro
la chispa con que el Cielo encendió mi espíritu,
»la corrupción no heredaría ahora mucho
de lo que un día fue Rousseau, ni este disfraz
mancharía eso que hay debajo y aún desdeña llevarlo.

Ésta es la poesía más difícil que haya tenido que presentar a lector alguno, pero lo cierto es que estamos aprendiendo cómo leer y por qué. El terrible orgullo de Rousseau surge mezclado con un sentimiento de espantosa degradación; no obstante, la afirmación es universalmente humana y trasciende la figura histórica de Rousseau. El tardío guía de Shelley habla en nombre de algo que todo lector lleva oculto en sí, porque ¿quién de nosotros no teme vivir disfrazado, separado de la identidad verdadera (la chispa) por la corrupción de la muerte —en— vida?

Espero que el lector se interne sin mí en lo que resta de este gran poema — torso, recordando siempre leer muy despacio, y de preferencia en voz alta, bien a sí mismo, bien a otros. La intensidad y el vigor de la proclama final de Shelley le recompensarán la labor, tanto por su elocuencia amarga como por la lucidez con que juzga la condición humana.

Pero aquí quiero yuxtaponer el epílogo trágico de Shelley a la magnífica balada de John Keats titulada «La Belle Dame Sans Merci», una obra que, con toda su cautivante añoranza, en definitiva es tan desesperada como *El triunfo de la vida*:

¿Qué te aflige, caballero en armas,
que sólo y pálido merodeas?
La juncia se marchita en el lago
y ni un pájaro canta ya.
¿Qué te aflige, caballero en armas,
que te consume la pesadumbre?
La ardilla ha llenado el granero

y la cosecha acabó.
En tu frente veo un lirio
rociado de angustia y fiebre;
y en tu mejilla la rosa ajada
se vuelve mustia también.
Encontré una dama en la pradera
plena belleza de hija de hada:
cabellos largos, paso ligero,
ojos de fiera vivacidad.
Le hice guirnaldas, pulseras
y un cinturón de varias fragancias;
me miró como si me amara,
y dulcemente gimió.
La senté en mi corcel descansado,
y en todo el día no hubo más;
pues ella se inclinaba cantando
una mágica canción.
Me encontró deliciosas raíces,
miel silvestre y rocío del cielo,
y en muy extraño lenguaje dijo:
«Yo te quiero de verdad».
Me llevó hasta su cueva de duendes
y allí lloró y suspiró dolorida,
y allí yo con cuatro besos
sus ojos salvajes cerré.
Y ella me cantó hasta dormirme
y yo soñé —¡mísero de mí!—
el último sueño que haya soñado
de la fría colina al pie.
Vi pálidos monarcas, príncipes,
guerreros de mortal palidez;
«¡La Belle Dame Sans Merci»,
Vi en la sombra los labios hambrientos
abrirse en advertencia atroz
y desperté encontrándome aquí,
de la fría colina al pie.
Y por eso es que aquí habito
sólo, pálido, indolente,
aunque la juncia se seque en el lago

y ni un pájaro cante ya.

Puede que ésta sea la balada más poéticamente lograda de la lengua desde las populares baladas de frontera de la Edad Media. Para el lector alerta, es una oportunidad inusitada de aprender a leer mejor un poema. Algo muy malo ocurre en «La Belle Dame Sans Merci», que no es en absoluto un poema celebratorio, como afirmó el difunto poeta y novelista Robert Graves. Para Graves, la Belle Dame era a la vez la tuberculosis (que mató a Keats a los veinticinco años), Fanny Browne (a quien Keats amaba pero no poseyó nunca), el amor, la muerte, la poesía y la Diosa Blanca, la musa mitológica que criaba, desposaba y enterraba a los verdaderos poetas. Graves era un excelente lector de poesía, pero en la balada de Keats leyó algo propio: la relación sublimemente destructiva que mantuvo con la poetisa americana Laura Riding.

«La Hermosa Dama sin Piedad» toma el título de un poema medieval francés, pero es de una originalidad y una sutileza tales que nunca estamos seguros de haberlo leído bien. Leyéndolo con atención, sin embargo, bien nos cabe dudar de que la «hija de hada» carezca de piedad, aunque evidentemente ha tenido una larga serie de amantes victimados: monarcas, príncipes y guerreros pálidos que, incapaces de volver al alimento terreno tras haber probado el feérico, presumiblemente murieron de inanición. Pero eso es lo que sueña el caballero, y no tenemos por qué creerle.

Estamos a fines de otoño o comienzos de invierno, y el caballero en armas está angustiado, enfermo y acaso a punto de morir de hambre. Las primeras tres estrofas las dice Keats; las otras nueve el doliente amante del hada. Cuando la última estrofa cierra el círculo volviendo a la primera, notamos que Keats ha evitado enmarcar la balada volviendo también a sí mismo como narrador. ¿Sugiere esto sutilmente que Keats y el caballero son idénticos, como leyera Graves?

Lo más crucial del poema es que la Belle Dame y el caballero hablan lenguas diferentes, y acaso él esté malinterpretando los gestos y expresiones faciales de ella. El caballero se ha enamorado de la hermosa hechicera a primera vista; ¡y cómo iba a evitarlo, pensamos nosotros! Pero sus palabras nos llevan a dudar de que la haya leído correctamente: «*Me miró como si me amara*/ y dulcemente gimió». Ese gemido bien podría ser más ominoso que amoroso, y cuando ella canta sentimos la misma incertidumbre que el caballero: «Y en muy extraño lenguaje dijo: «¡Yo te quiero de verdad!». Dado que al parecer él erró en la interpretación, nos preocupa debidamente saber que ella «lloró y suspiró dolorida», como si otro desventurado amante se estuviera engañando.

Puede que dos versos que están entre los más tristes de nuestra lengua, y expresan a la perfección a todo amante desposeído, conlleven también un autoengaño ulterior:

y desperté encontrándome aquí,
de la fría colina al pie.

El caballero se durmió en la «cueva de duendes» de la Dama, a qué fin efectivo no se nos cuenta, pero es posible que los «cuatro besos» fueran toda su recompensa. ¿Cómo fue transportado de esa glorieta de dicha a la fría ladera del despertar? Tal vez haya habido un agente mágico, pero ¿podemos estar seguros de que la experiencia entera no fue ilusoria? ¿Cuándo empezó el sueño del caballero?

La balada es de una destreza demasiado firme para responder cualquiera de estas preguntas. Quedamos con la duda; pero también embelesados, como parece haberse embelesado Keats a sí mismo. ¿Por qué leer «La Belle Dame Sans Merci?» Por su maravillosa expresión del anhelo universal de romance y, al mismo tiempo, por su conciencia profunda de que todo romance, literario y humano, depende de un conocimiento incompleto e incierto.

OBSERVACIONES SUMARIAS

Entre los mayores poetas de lengua inglesa del siglo que ha acabado, sin duda habría que nombrar en primer término al norteamericano Robert Frost, al anglo —norteamericano T. S. Eliot y al poeta— novelista inglés Thomas Hardy. Pero quiero empezar estas observaciones con cuatro poetas de eminencia por lo menos igual: el anglo —irlandés W. B. Yeats, los norteamericanos Wallace Stevens y Hart Grane y el profético poeta— novelista inglés D. H. Lawrence. Yeats es heredero de la lírica simbólica de William Blake, del monólogo dramático de los Victorianos y de las posturas visionarias de Shelley y Keats. Aunque comparten parcialmente ese linaje, Stevens y Grane son también legatarios de la tradición norteamericana de Whitman y Dickinson. Lawrence, tan cercano a Blake como a Whitman, culmina la desesperanza visionaria que me parece central en la poesía mayor de la lengua inglesa.

«¿Pero dónde están los poemas de otro carácter?», podría preguntar un lector. «¿Toda la poesía soberbia tiene que ser desesperada?» Por cierto que no, pero la relectura de mis comentarios sobre el «Ulises» de Tennyson, sobre Whitman y Dickinson, sobre «Tom O'Bedlam» y los sonetos de Shakespeare, sobre Milton y Wordsworth, demostrará que la «esesperación

visionaria» no es la desesperanza que los lectores y yo podemos experimentar en la vida cotidiana. Si he elegido algunos de mis poemas predilectos es precisamente porque su calidad visionaria trasciende la oscuridad mundana. Tal como yo insto a leerla, la poesía puede ser una forma de trascendencia, secular o espiritual según cómo se la reciba. Pero primero ilustraré esto brevemente en los cuatro poetas modernos que he escogido.

Yeats, que jugó con el ocultismo (decía que los espíritus le proporcionaban «metáforas para la poesía»), escribió el poderoso «El hombre y el eco», uno de sus poemas de muerte. Atormentado por el remordimiento («paso noche tras noche en vela»), el anciano sólo recibe del eco respuestas pétreas: «Acuéstate y muere» y «Entra en la noche». Pese a todo, con un coraje agnóstico y estoico, el poeta acaba respondiendo a la pregunta que hace él mismo —«¿Hemos de celebrar esa gran noche?»— con la irrecusable verdad de la condición humana:

¿Qué más sabemos sino que estamos
unos y otros en este lugar cara a cara?

Cualquiera sea su edad, el lector podrá encontrar en estos versos una calidad que está más allá de la desesperación, parecida a la del gesto con que Childe Roland se lleva la trompa a los labios y a la profética trompeta de Shelley. Otro poema de muerte que mira de frente las pruebas extremas es el majestuoso «Sombras», de D. H. Lawrence, donde el poeta de mediana edad, enfermo de tuberculosis como el joven Keats, también encuentra el valor necesario para formular una nueva visión:

Y si esta noche mi alma puede encontrar su paz
en el sueño, y hundirse en la bondad del olvido,
y mañana despertar como una flor recién abierta,
me habré embebido otra vez de Dios, y seré recreado.

La voz poética de Lawrence, liberada por las cadencias heroicas de Whitman (que según señala John Hollander no son «verso libre», porque no es libre ningún verso auténtico) se abre a la «bondad del olvido» más que a las ideas corrientes de la muerte como aniquilación o supervivencia sobrenatural. Como buscador del hecho de ser «recreado», signifique esto lo que signifique, Lawrence admite con elocuencia el horror de la autoderrota: «me he roto las muñecas». Pero lo que se eleva desde «Sombras» es la reanimación de su sentido del espíritu, *sostenida por el poema que está escribiendo*. Por mi parte creo que la poesía es la única «autoayuda» que realmente da resultado, y que recitar *Sombras* fortalece mi propio espíritu. El lector ha de recordar que es preciso leer toda gran poesía en voz alta, sea

en soledad o con otros.

Wallace Stevens, ante la evidencia del cáncer, tuvo en el poema más exaltado de sus últimos días, «Sobre el mero Ser», una visión de «la palmera que se alza en el confín de la mente». Enfrentado con aquello que sabe una fantasmagoría, el poeta moribundo alcanza el conocimiento: «No es ésa la razón/ que nos hace felices o infelices». Al final de la mente se alza una palmera. Ignoro si Stevens conocía o no el hermoso mito sufi de que Alá, tras haber dado forma al primer hombre, usó un resto de arcilla para modelar la palmera, «la hermana de Adán». ¿Pero acaso importa que Stevens supiera de esta preciosa parábola? Surge aquí la cuestión de las mediaciones que requieren los poetas alusivos, difíciles, si el lector común ha de comprenderlos plenamente. Sin duda la mediación beneficia a Milton, el poeta más culto de todos los tiempos. Aunque en grado menos intenso, con Stevens ocurre lo mismo. Shakespeare, dada la potencia inigualable de su mente, es un caso único: a la vez excelso animador popular y, en el fondo, supremamente difícil. Stevens es alusivo, en ocasiones reacio, pero su visión final es simple y enigmática:

El pájaro canta. Sus plumas brillan.
La palmera se alza al filo del espacio.
El viento se mueve lento en las ramas.
Las incendiadas plumas del pájaro se balancean.

El fénix, en su origen un mito egipcio, vivía 500 años; después era consumido por un fuego interior y en su momento volvía a alzarse de las propias cenizas. Stevens no sabe (tampoco nosotros) si el vistoso pájaro de su visión es o no un fénix. ¿Pero importa eso? El pájaro *canta*, la palmera se *alza* (dentro de su precariedad), el viento se *mueve*: son fenómenos seguros, consuelos para el final. El balanceo es ambiguo; acaso el lector recuerde la imagen de muerte presente en un poema que Stevens escribió cuarenta años antes de «Sobre el mero Ser»: «… al hundirse en la oscuridad con las alas abiertas». Pero este verso final («Las incendiadas alas del pájaro se balancean») es mucho más exuberante, mucho más la afirmación de una conciencia fuerte al final de la vida. Una vez más, queda al lector elegir si está ante una imagen de trascendencia secular o ante un presagio de lo espiritual.

De todos los poetas modernos mi favorito es Hart Grane, que a los treinta y dos años se suicidó echándose al mar Caribe por la borda de un barco. Su poema de muerte (probablemente no concebido así) es la extraordinaria autoelegía «La torre rota», una de cuyas estrofas me persigue día a día desde que tenía diez años — es decir, hace casi sesenta.

Y fue así que entré en el mundo roto
a rastrear la compañía visionaria del amor, cuya voz
era un instante en el viento (no sé para qué aullaba)
pero no retenía largo tiempo cada elección desesperada.

Que estos versos tengan una dignidad estética abrumadora, se debe en parte a que Grane era un maestro del hechizo, uno de los indudables poderes de la poesía. La entrada en el mundo roto, nacimiento y creación catastrófica, condena a Grane a un perpetuo «rastrear» que es una persecución y una pintura de «la compañía visionaria del amor» (en la cual, para Grane, se contaban seguramente Blake, Shelley y Keats). La larga serie de relaciones homoeróticas que vivió, todas elecciones desesperadas y pasajeras, es la búsqueda inútil pero válida de una voz cuya dirección y duración son malogradas por el viento, un viento idéntico a su propia e indudable inspiración.

Más aún que la mayoría de los poetas, Hart Grane se aviene a revelarnos su secreto y su valor cuando lo memorizamos. Aprovecho pues para hacer nuevo hincapié en los goces de la memorización, inmensa ayuda para la lectura de poesía. Confiado al recuerdo, el poema nos posee y así podemos leerlo con más atención, que es lo que exige la gran poesía para dar sus recompensas. Suele ocurrir que las primeras lecturas de Grane sean un torrente glorioso de sonido y ritmo, pero difíciles de absorber. La lectura repetida de «La torre rota» o el «Proema: al puente de Brooklyn» acabará por donarle a uno el poema de por vida. Conozco muchas personas que andan por la vida recitándose poemas en la conciencia de que la posesión de y por esos versos los ayudan a vivir.

Esa clase de ayuda la proporciona Emily Dickinson, cuya originalidad intelectual posibilita a sus lectores atentos romper con las respuestas convencionales que nos han inculcado. En esto Dickinson es discípula de Shakespeare. Como mostraré más adelante, el valor supremo de las meditaciones de Hamlet es otro tónico para la autonomía del lector. Como los Sonetos de Shakespeare, Hamlet es una renovación perpetua del placer de los cambios de sentido.

Al leer los momentos más fuertes de Whitman sufrimos una conmoción, producto de un reconocimiento. La mejor poesía ejerce sobre nosotros una especie de violencia que la prosa de ficción rara vez intenta o consigue. Para los románticos, el trabajo propio de la poesía estribaba en esto: despertarnos del sueño de muerte con un sobresalto para impulsarnos a un sentido más abundante de la vida. No hay motivo mejor para leer y releer los mejores poemas.

III

NOVELAS (1ª parte)

INTRODUCCIÓN

En ciertos aspectos, leer una novela no debería ser muy diferente de leer a Shakespeare o un poema lírico. Lo que más importa es quién es uno, porque es imposible no involucrarse uno mismo en el acto de la lectura. Dado que la mayoría aportamos también expectativas definidas, con la novela aparece una diferencia: allí creemos encontrar, si no a nosotros mismos y nuestros amigos, a una realidad social reconocible, sea contemporánea o histórica. La llegada de la última novela de Iris Murdoch me despertó sensaciones muy distintas que el advenimiento del nuevo libro de poemas de John Ashbery. La escritura mala es toda igual; la buena escritura es de una diversidad escandalosa, y dentro de ella los géneros constituyen divisiones auténticas. Todavía hay algunos poetas dramáticos o narrativos que vale la pena leer, pero sin duda son pocos: yo leo a Ashbery para reencontrarme con Ashbery, una soledad con ansia de otros y de otredad. Recurrí a Murdoch, la más tradicional de nuestras buenas novelistas, en busca de gente, de historia, de reflexiones metafísicas y eróticas y de un saber social irónico. No le pedía que me diera una *Casa desolada* ni una *Middlemarch*, sino que extendiera una continuidad capaz de hacer posible novelas equivalentes algún día. Tal vez los vivaces personajes nuevos de Murdoch se desvanezcan en el continuo, como ha pasado antes con otros. Quedarán con todo los placeres de la repetición, y de mantener con vida la tradición civilizada.

El público para la alta poesía lírica es necesariamente reducido. Aunque esto apene a nuestros mejores poetas, ellos tienen precursores prácticos como William Blake y Walt Whitman, en Emily Dickinson y Gerard Manley Hopkins, que a tan pocos lectores llegaron en sus respectivos momentos. Whitman se publicó él mismo, mientras que Dickinson y Hopkins salieron a la luz póstumamente. Elizabeth Bishop encontró lectores aptos pero pocos, y lo mismo les sucede a unos pocos de nuestros mejores contemporáneos. Aun si el Milenio nos trae un ricorso de Edad Teocrática

(como vaticinó Giambattista Vico en su *Ciencia Nueva*), uno espera que cierta poesía elitista sobreviva; quizá el futuro de la novela sea más sombrío. Las novelas requieren más lectores que los poemas, afirmación ésta tan rara que me desconcierta aunque esté de acuerdo con ella. Tennyson, Browning y Robert Frost gozaron de públicos numerosos, pero tal vez no los necesitaban. Dickens y Tolstoi tuvieron grandes cantidades de lectores, y los necesitaban sin duda; las multitudes de escuchas son parte de su arte. ¿Cómo se lee una novela de forma diferente cuando uno sospecha que no es representante de una gran multitud sino miembro de una élite menguante?

A menos que se lea a un grupo en voz alta, ni siquiera la presencia de otros vuelve social ese acto solitario que es la lectura. Hace cincuenta años que leo novelas por los personajes, las historias y la belleza de las voces autoriales y narrativas. Si en verdad el destino de las novelas es desaparecer, honrémoslas por los valores estéticos y espirituales, y quizá incluso por el heroísmo que encontramos en sus protagonistas y en ciertos aspectos de sus autores. Leámoslas, en los años porvenir del tercer milenio, como se las leía en los siglos dieciocho y diecinueve: en busca de placer estético y lucidez espiritual.

Los personajes de las grandes novelas no son signos en una página, sino retratos post-shakespearianos de la realidad de mujeres y hombres: reales, probables y posibles. Hay que seguir leyendo novela, género que en nuestro siglo ha añadido a Proust, Joyce, Beckett y a una hueste de autores americanos, hispánicos y nórdicos a la riqueza constituida por Austen, Dickens, Flaubert, Stendhal y los demás maestros clásicos. En su *Finnegans Wake*, James Joyce se lamentó proféticamente de carecer del público que tenía Shakespeare en el Globe Theater, y mucho me temo que en la era visual el Wake se desvanecerá. Acaso también se desvanezca Proust, peculiar ironía ésta porque no hay novela que a mi parecer gane tanto en el marco de esta mala época, cuando la leemos contra el telón cada vez más sombrío del ocaso del género.

1. MIGUEL DE CERVANTES: «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha»

Toda discusión sobre cómo y por qué leer novelas debe incluir el *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, la primera y mejor de todas las novelas, aunque sea más que una novela. Para mi crítico cervantino predilecto, el vasco Miguel de Unamuno, el libro era la verdadera Biblia española y «Nuestro Señor don Quijote» el auténtico Cristo. Si se me permite ser

totalmente secular, a mí Cervantes me parece el único rival posible de Shakespeare en la literatura imaginativa de los últimos cuatro siglos. Don Quijote es el par de Hamlet, y Sancho Panza un adecuado contrincante de Sir John Falstaff. No sabría proferir elogio más alto. Contemporáneos exactos (puede que hayan muerto el mismo día), es evidente que Shakespeare había leído el *Quijote* pero muy improbable que Cervantes hubiese siquiera oído hablar de Shakespeare.

Entre los novelistas que han amado el *Quijote* están Henry Fielding, Tobías Smollett y Laurence Sterne en la Inglaterra del siglo dieciocho; las novelas de todos ellos serían inconcebibles sin Cervantes. La influencia de éste es intensa en Stendhal y Flaubert, cuya Madame Bovary es «el Quijote femenino». Son cervantinos Herman Melville y Mark Twain, lo mismo que Dostoievski, Turguéniev, Thomas Mann y virtualmente todos los novelistas modernos de lengua española.

El *Quijote* es un libro tan vasto (aunque, así como el Dr. Johnson, yo no lo querría más corto), que ceñiré mi recomendación de cómo leerlo a la relación central que presenta: la amistad entre Don Quijote y Sancho Panza. En Shakespeare no encontramos nada parecido, ya que el príncipe Hal, cuando se convierte en el rey Enrique V, destruye la amistad con Falstaff que ya desde la primera vez que los vemos juntos, al comienzo de Enrique IV, primera parte, se ha vuelto muy ambivalente. Horacio es para Hamlet un mero hombre recto, y toda otra relación masculina tiene en Shakespeare sus aspectos equívocos, sobre todo en los Sonetos. Las mujeres de Shakespeare son capaces de mantener auténticas amistades; los hombres no. A veces pienso que esto es tan cierto en Shakespeare como en la vida; ¿o es un ejemplo más de la influencia de Shakespeare en la vida?

Por más que discutan a menudo, Don Quijote y Sancho siempre se reconcilian y nunca flaquean en cuanto a afecto mutuo, lealtad y equilibrio entre la gran no-sabiduría del caballero y la sabiduría admirable de su asistente. En Shakespeare (¿como en la vida?) todos tienen dificultades para escucharse unos a otros. El rey Lear apenas escucha a nadie, y Antonio y Cleopatra (a veces hasta extremos cómicos) son incapaces de prestarse atención. Shakespeare debe de haber tenido un don sobrenatural para escuchar, en especial cuando estaba con Ben Jonson, que no paraba nunca de hablar. Uno sospecha que Cervantes también tenía un oído infatigable.

Aunque en el *Quijote* pasa prácticamente todo lo que puede pasar, lo que más importa son las conversaciones que Sancho y Don Quijote no cesan de mantener. Abran ustedes el libro al azar y es muy probable que se encuentren en medio de uno de esos intercambios, malhumorado o burlón,

pero a la larga siempre afectuoso y fundado en el respeto mutuo. Aun en los momentos más feroces ambos practican una cortesía inquebrantable, y escuchándose aprenden constantemente. Y al escuchar cambian.

Podemos establecer, creo, el principio de que el cambio, ese ahondamiento e internalización de sí mismo, es absolutamente antitético si comparamos a Shakespeare con Cervantes. Sancho y don Quijote desarrollan personalidades nuevas y variadas escuchándose uno al otro; Falstaff y Hamlet llevan a cabo el mismo proceso escuchándose a sí mismos. Los novelistas mayores de Occidente deben tanto a Shakespeare como a Cervantes. El Ahab de Melville, protagonista de *Moby-Dick*, no tiene un Sancho; está tan aislado como Hamlet o Macbeth. Tampoco lo tiene Emma Bovary, quijotesca por demás, y en última instancia muere de escucharse a sí misma. El hallazgo de un Sancho en Jim salva a Huckleberry Finn de marchitarse gloriosamente en el aire de la soledad. Si tomamos a Dostoievski, el Raskolnikov de *Crimen y castigo* se enfrenta con lo que podría definirse como un anti-Sancho en la figura del nihilista Svidrigáilov; y el príncipe Mishkin de *El idiota* debe mucho a la noble «locura» del Quijote. Mann, muy consciente de la deuda, repite deliberadamente el homenaje que rindieran a Cervantes tanto el poeta Goethe como Sigmund Freud.

Paulatinamente, con el curso de los afectuosos (aunque con frecuencia rezongones) debates que mantienen, Don Quijote y Sancho empiezan a incorporar cada uno atributos del otro. La locura visionaria del caballero va adquiriendo una dimensión más astuta, y el taimado sentido común del escudero entra en el mundo teatral de la búsqueda. Las naturalezas nunca se rinden, pero ambos aprenden a depender uno del otro a extremos muy graciosos. Al explicarle a Sancho sus propósitos, Don Quijote cita la locura erótica de sus precursores —Amadís de Gaula y Orlando—, y con gran sensatez añade que acaso él se limite a imitar a Amadís, quien al contrario que Orlando se hizo famoso infligiendo demenciales ofensas a quien se le acercase.

—Paréceme a mí —dijo Sancho— que los caballeros que lo tal ficieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Que dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?

—Ahí está el punto —respondió don Quijote— y esa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracia: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?

Como Hamlet, don Quijote es un loco muy cuerdo y no tiene un pelo de tonto, como no lo tiene Sancho. Lo mismo que el príncipe Hal y Falstaff, ambos juegan un juego muy complejo, aunque por fortuna carente de ambivalencias. Tan complejo es el juego que el lector no tiene más alternativa que leer un Quijote propio, porque, como Shakespeare, Cervantes es tan complejo como imparcial. En contra de Unamuno, muchos estudiosos apoyan a Erich Auerbach, que encontraba en el libro una jovialidad no problemática. El Quijote de Unamuno encarna más bien el sentimiento trágico de la vida, y su «locura» es una protesta contra la necesidad de morir; se diría incluso que es una rebelión contra el temperamento español, que en diferentes épocas ha hecho de la muerte un objeto de culto. Cervantes, guerrero maltrecho, había perdido el uso de la mano izquierda combatiendo contra los turcos en la batalla de Lepanto; hay algo en él siempre al borde de clamar, con Sir John Falstaff, «¡Dadme vida!» Creo que Unamuno tenía razón cuando afirmaba que la jovialidad del libro le pertenece plenamente a la grandeza de Sancho Panza, quien con Falstaff y el Panurgo de Rabelais ejemplifica lo inmortal que hay en nosotros.

No existe ninguna obra de Shakespeare en donde dos personajes compartan en igualdad de condiciones el honor de la primacía imaginativa. En términos de imaginación Falstaff se impone a Hal, Julieta a Romeo, Cleopatra a Antonio. De todos los esplendores de Cervantes, el más intenso es la presentación de dos grandes almas que se aman y respetan mutuamente.

Es refrescante que disputen con frecuencia y denuedo, como conviene a dos personalidades fuertes que saben quiénes son. Aunque don Quijote y más tarde Cervantes son acosados por hechiceros, la identidad profunda nunca corre peligro. Pese a la aparente locura de su errancia caballeril, en don Quijote se mantiene íntegro eso que Shakespeare llamaba el «sí-mismo» (selfsame, la palabra con que designaba la coherencia y la identidad individual). Un elemento crucial de esa mismidad es la apasionada devoción por la asombrosamente bella y abrumadoramente virtuosa Dulcinea, a quien don Quijote suele invocar con altura:

«Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso, pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha!».

La mujer real es una campesina de la vecindad, Aldonza Lorenzo, que no anda escasa de grosería. Los encantadores han transformado a la impar Dulcinea en la basta Aldonza; pero don Quijote no deja de entender su

propia ficción, su deslumbrante invención el orden del juego:

«Todo cuanto digo lo percibo como cierto, y en nada defectuoso, y lo pinto en mi mente tal como quiero que sea». El lector ya está bien avisado de que puede aceptar a Dulcinea con cierto crédito, ya que en un sentido ella es para don Quijote lo que Beatriz es para Dante, el centro de un heterocosmos o un mundo alternativo al de la naturaleza. Esta noción romántica o shelleyiana es matizada por Sancho Panza, y de otra forma por el propio don Quijote, que conoce los límites de la obra y sabe quién es y quién podría ser «si lo eligiera».

El lector, que aprende a amarlos a ambos, aprenderá con ellos a conocerse mejor a sí mismo. Como Shakespeare, Cervantes entretendrá a todo tipo de lectores, pero también (otra vez, como Shakespeare) creará lectores más activos, según las capacidades de cada cual. En el encuentro con los leones enjaulados, es don Quijote quien sabe si los nobles animales van a atacarlo o no. Durante las cabalgatas de los dos aventureros, el lector activo llega a compartir con ellos la conciencia de que son personajes de una historia; y en la Segunda Parte del largo libro, don Quijote y Sancho participan a su vez plenamente del conocimiento del lector, pues se han convertido abiertamente en críticos que juzgan sus propias peripecias.

En sus dos docenas de grandes obras, Shakespeare ejerció el arte supremo de ocultarse; quizá el lector o el espectador teatral quiera saber qué pensaba él de lo que estaba ocurriendo, pero Shakespeare lo dispone todo de manera que nunca podamos llegar hasta él, y en muchos sentidos le agradecemos no necesitarlo. Cervantes, en especial en la segunda parte de su gran libro, inventó el arte exactamente opuesto: dispone las cosas de modo que no podamos prescindir de él. Abre una brecha en la ilusión que crea para nosotros, porque en esa segunda parte tanto don Quijote como Sancho comentan los papeles que han interpretado en la primera. Más barroco y consciente todavía, el autor se une a don Quijote en las quejas respecto a los hechiceros, en el caso de Cervantes el plagiario-impostor que quiso acabar la novela en su lugar.

Thomas Mann admiró en el *Quijote* la singularidad de un héroe que «vive consumiendo la gloria de su propia glorificación». Sancho, demasiado astuto para ir tan lejos, dice no obstante que a él también se lo puede encontrar en la historia bajo el nombre de Sancho Panza. Si el lector empieza a sentirse algo perplejo, sólo necesitará un poco más a Cervantes. Éste, hablando como Miguel de Cervantes Saavedra, asume y mantiene un nuevo tipo de autoridad narrativa, cuyo último heredero acaso haya sido Marcel Proust. Bien es cierto que, si para algunos fue Proust quien llevó la

novela cervantina hasta su extremo, para otros fue James Joyce, en el *Ulises*, y para otros más el discípulo de ambos, Samuel Beckett, en la trilogía compuesta por *Molloy, Malone muere y El innombrable*.

Leer el *Quijote* es un placer inagotable; y espero haber indicado algunos aspectos de cómo leerlo. Muchos de nosotros somos figuras cervantinas, mezclas de Quijote y Sancho. ¿Por qué leer el *Quijote*? Sigue siendo la mejor novela, y la primera, del mismo modo que Shakespeare sigue siendo el mejor dramaturgo. Hay partes de sí mismo que el lector no conoce totalmente hasta que no conoce tan bien como pueda a don Quijote y Sancho Panza.

2. STENDHAL: «La cartuja de Parma»

Stendhal, seudónimo de Marie Henri Beyle, nació en Grenoble, Francia, en 1783, y murió en París en 1842. Puede decirse que su carrera literaria se inició con la batalla de Waterloo (1814), que acabó con la carrera de Napoleón. Stendhal vivió en Italia hasta que en 1821 fue expulsado por la policía austriaca. Luego se estableció en París, donde en 1830 publicó su primera novela perdurable, *Rojo y Negro*. Aquí discutiré su segundo gran logro, *La cartuja de Parma*, una novela que dictó durante siete semanas de enfermedad y que fue aclamada por Balzac. Si elijo *La cartuja* es porque la amo más que a la otra obra maestra de Stendhal y porque en inglés contamos con una nueva y soberbia traducción del poeta Richard Howard.

Stendhal forma con Balzac y Flaubert la trinidad mayor de la novela francesa antes de que ésta alcance la cumbre con Marcel Proust. Al contrario que Flaubert y Proust, al contrario aun que el denodadamente productivo y ampliamente detallado Balzac, Stendhal es el más alto de los románticos: un partidario de Shakespeare y en menor medida de Lord Byron.

Acerca de *La cartuja* Richard Howard hace un comentario admirable: «Aquí nada está fijo… [Stendhal] es el anti-Flaubert». *Madame Bovary* es una obra autónoma, tan bellamente cerrada en sí misma como, en una escala titánica, el *Ulises* de Joyce. Y sin embargo, como observa Howard, las mejores obras del relativamente amorfo Stendhal exigen ser releídas; nos llevan de sorpresa en sorpresa. Quizá más shakesperiano aún que él, Proust amaba a Stendhal, quien, creo yo, no lo amenazaba tanto como Flaubert. ¿Por qué leer pues a Stendhal? Porque ningún otro novelista (que yo admire) consigue tan plenamente hacer de uno un confabulado suyo. Con Stendhal, el lector devoto termina por ser cómplice.

En su elogio de *La cartuja*, Balzac dijo que muchas páginas de la

novela contienen «todo un libro». Al lector estólido esto podría enloquecerlo, pero si uno tiene cierto entusiasmo (el término crítico más apreciado por William Hazlitt), *La cartuja de Parma* es la novela para uno. Racional hasta el delirio como sólo puede serlo un romántico, en una novela de apariencia informe Stendhal relata la muerte de la era napoleónica y el retorno de una Italia anterior, dieciochesca, parte del mundo que Metternich intentó restaurar después de Waterloo.

A mí me gustan las novelas históricas, desde *El guante rojo* de Sir Walter Scott hasta *Lincoln* de Gore Vidal; pero, aunque pretenda serlo, *La cartuja* no es realmente una obra histórica, como no lo es en esencia *Romeo y Julieta* que la influyó profundamente. Al igual que ésta, *La cartuja* es una tragedia, si bien una ironía permanente y encantadora impide que el sentimiento trágico se desate; Stendhal es demasiado lúdico y quijotesco para permitirlo. La cartuja comienza con un acontecimiento dichoso: la victoria del joven ejército de Napoleón en Italia, en 1796. Si Stendhal tenía una pasión (aparte de la lujuria insatisfecha por algunas mujeres que lo esquivaban), era el idealismo napoleónico. El vástago de ese idealismo es su héroe romántico, Fabricio, un brioso bribón ávido de desastres amado por su tía (sin vínculo de sangre), la fascinante y elevada Gina. A su vez ella es amada por el amable y maquiavélico Mosca, ministro del príncipe de Parma. Pero Fabricio está enamorado de Clelia, hija de su carcelero y Julieta de su Romeo. Todos viven unas peripecias de grandeza frustrante, salvo para el lector, que se deleita en los dos triángulos: Mosca-Gina-Fabricio y Gina-Fabricio-Clelia.

Stendhal aprendió de Shakespeare (y de sus propias catástrofes románticas) la arbitrariedad de las grandes pasiones, y de Cervantes que la pasión, aun cuando mata, es un tipo de juego. A menos que uno sea uno de los cuatro amantes atrapados en esa partida de ajedrez, todo es ironía. La partida, como entendió Balzac, gira en torno a pasiones privadas; la era napoleónica ha terminado. Somos productos posteriores al código caballeresco y lo que importa son los cuatro amantes. Una vez ha triunfado Wellington, sólo queda el romance. En *Rojo y Negro*, Julien Sorel hace una suicida y más o menos heroica carrera erótica de clon napoleónico para atravesar un *sparagmos* bajo la Restauración. Pero la Parma posterior al Congreso de Viena es una locura sublime donde sucede de todo y nada se mantiene por mucho tiempo salvo para el triste y noble superviviente Mosca, que acaba muy rico pero privado de su Gina, quien ha perdido a su Fabricio, que se quedó sin su Clelia.

Lo maravilloso para el lector es la abundancia de afecto inalterable

que le inspiran el estilo y la fibra de los protagonistas. Todos nos encantan: poseen orgullo, gallardía, honor y lujuria auténticos y una soberbia *sprezzatura*: son en verdad los infelices-felices escogidos que Stendhal encomienda a sus felices y escogidos lectores. Bravio, Stendhal se dirige a nosotros como si fuéramos los soldados de Enrique v a punto de entrar a la gloria en la batalla de Agincourt.

La cartuja de Parma en sí misma es un enigma, menos un símbolo que una pista falsa. Sólo la encontramos en la última página, lugar donde Fabricio, melancólico Romeo, vive su año final. El título es engañoso, pero lo cierto es que muchas cosas lo son en esta novela atropellada donde la pasión coincide a menudo con la paradoja. Como en Shakespeare y Cervantes, recibimos una genuina instrucción en materia de locura amorosa.

¡Pero qué gozo para el lector la partida de ajedrez o de whist que juegan Gina, Fabricio, Clelia y Mosca! Como en *Rojo y Negro*, Stendhal crea personajes shakespearianos que recluían nuestros sentimientos y nos mueven a la pena y el asombro. Si el Julien Sorel de *Rojo y Negro* es una conciencia más acabada que el Fabricio de *La cartuja*, la chapucera psiquis de Fabricio le confiere un encanto inmenso. El personaje más adorable y persuasivo de la novela es Gina, amante de Mosca pero enamorada de Fabricio, quien sucumbe ante ella hasta que conoce a Clelia, hija de su carcelero.

Como Fabricio es hijo natural del teniente Robert (que sólo aparece en las páginas iniciales, como oficial del liberador ejército napoleónico) pero también de la amante de éste, la marquesa del Dongo, en adelante lo llamaré Fabricio del Dongo. La supuesta tía del joven, Gina del Dongo, hermana de la marquesa, le lleva unos quince años, lo que no le impide enamorarse de él para siempre.

Fabricio siente por Gina un amor intenso pero limitado; a la manera de Romeo, se enamorará de Clelia a primera vista con un shakesperiano amor de muerte. De su casi tía nunca llega a enamorarse, aunque siente por ella más afecto que por nadie. El centro de la preocupación de Stendhal, y foco de la novela, es la pasión no correspondida de Gina; y ella es el personaje más notable y logrado de la novela. Si en última instancia La cartuja importa es porque Gina importa; no hay en todo Stendhal una figura tan vital y fascinante, ni en el fondo tan shakespeariana y cervantina. Gina es la gloria de la carrera de Stendhal como escritor.

Gina y Fabricio no llegan a ser amantes sexuales, en parte por la reticencia de él (¿no sería incesto?) y en parte por ironías de las circunstancias. Richard Howard sugiere que *La cartuja* es una novela sin

héroe ni heroína. Yo puedo conceder que la condición demasiado metamórfica de Fabricio le impide ser del todo heroico, pero me parece un poco cruel negarle heroicidad a Gina, de quien no pocos lectores se enamoran.

Gina Pietranera, duquesa Sanseverina, tiene en la personalidad y el carácter moral gigantescos defectos que sólo sirven para aumentar el interés que sentimos por ella. Rara vez prudente, atrapada por las posibilidades del momento, Gina nos cautiva (y nos alarma) con una sinceridad apasionada (y destructiva. Como romántico loco por las mujeres, Stendhal se ganó la aprobación de Simone de Beauvoir, que en *El segundo sexo* elogió su calidad de «hombre que vivió entre mujeres de carne y hueso». Gina es la representación más convincente que logró hacer de esas mujeres.

Aunque siempre elogiado como psicólogo del amor heterosexual, a mí Stendhal me parece más un metafísico en busca de la verdad, apenas consciente, del deseo. Descubre que en el centro del amor apasionado está la vanidad; o, más exactamente, que uno se enamora, todo lo que en ese estado no es patología es vanidad. Esto puede inquietar al lector, sobre todo si está enamorado, pero también lo iluminará.

Los placeres de *La cartuja de Parma*, como los de Rojo y Negro, no son del orden del arrobamiento sostenido. Stendhal escribe siguiendo a la inspiración, pero no quiere inspirarnos. Lo que quiere es enseñarnos a ver la frialdad erótica como vanidad, y la pasión como vanidad elevada a locura. Sus mujeres y sus hombres no son quijotescos sino napoleónicos y, por heroicas que se muestren, hasta las relaciones más auténticas que entablan son autodestructivas. Por mucho que él hubiera deseado lo contrario, Stendhal está más cerca de Byron que de Shakespeare. *La cartuja* intenta darnos a Fabricio y Clelia como Romeo y Julieta, pero a veces se parecen más a amantes tomados del *Don Juan*. Paul Valéry, el poeta y hombre de letras más talentoso de Francia en el siglo que ahora acaba, señaló que por momentos La cartuja «hace pensar en una opereta»; y lo dijo sin menosprecio. El rapidísimo ingenio de Stendhal, su incesante vivacidad, fascinaban al intelectual Valéry.

«Un escéptico que creía en el amor»: ¿es aplicable a *La cartuja* la definición que Valéry dio de Stendhal? Dudo que el Shakespeare maduro creyera en el amor, y respecto a Stendhal no estoy muy seguro.

Otra cosa que Valéry advirtió fue la astucia con que Stendhal arrastraba al lector a la complicidad, algo que, sospecho, había aprendido de Cervantes. Si en algo creía Stendhal (también lo intuye Valéry) era en el

sí-mismo o yo natural, tanto el suyo propio como el del lector. Quizá a veces uno siente que Stendhal le halaga la egolatría al lector (mientras halaga la de él mismo), pero lo hace con la mejor intención. Convertirse en uno de los «felices escogidos» es un enorme beneficio, porque redunda en una mayor claridad sobre uno mismo. Si Stendhal exalta la energía personal, siempre lo hace despejando autoengaños. Donde mejor se muestra la grandeza de Gina es en la entrevista con su amante, el conde Mosca, del capítulo xvi; mujer de treinta y siete años («estoy en el umbral de la vejez»), confiesa la inocencia y la desesperanza de su amor por Fabricio.

… Lo amo por instinto… Amo su valentía, tan simple y perfecta que se diría que no es siquiera consciente de ella… Empecé a discernir en mi sobrino una gracia perfecta. Se me reveló la grandeza de su alma… En suma, si él no es feliz no puedo serlo yo.

Aquí Stendhal va mucho más allá del escepticismo y la ironía, y nos lleva consigo. *Queremos* que Gina y Fabricio estén juntos y sean felices, pero sabemos que no es posible porque Fabricio, un muchacho de veintidós años, está enamorado de Clelia. A Stendhal sólo le interesan los amores desgraciados y *La cartuja de Parma*, alocada y humorística, acaba por volverse una tragedia. El hijo de Clelia y Fabricio muere y al cabo de unos meses expira también la doliente Clelia. Fabricio se retira a la enigmática cartuja del título y muere un año más tarde. Infeliz en un mundo sin Fabricio, Gina (que se ha casado con Mosca) muere poco después que él. Mosca sobrevive, y a nosotros nos parece estar en escena al final de Romeo y Julieta, cuando ha desaparecido todo ser humano vital.

En la reseña que hizo de *La cartuja* en 1840, Balzac saludó a Stendhal por haberse alzado por sobre el mero realismo y haber retratado solamente personajes de cualidades excepcionales. Esto parecería un resumen de la manera de escribir de Balzac, pero ambos novelistas merecen el elogio —diferentes como son. Leer a Stendhal (como a Balzac) es ampliar nuestra realidad mediante una obra que no cede a la fantasía.

3. JANE AUSTEN: «Emma»

Es más fácil adscribir fines sociales a las novelas que a los cuentos o los poemas. Pero el lector debería precaverse de quienes insisten en que, para sobrevivir, la novela debería convertirse en instrumento de reforma. Aunque en lengua inglesa no debe haber un novelista que sobrepase a Jane Austen, ¿qué se proponen reformar *Orgullo y prejuicio*, *Emma*, *Mansfield Park* o *Persuasión*? Sus heroínas requieren cierto reordenamiento del

talante personal, cosa que Austen les proporciona, y maridos amables, que ellas se consiguen. Profunda ironista, que emplea su ironía en refinar aspectos de la invención shakesperiana de lo humano, Austen es demasiado pragmática para preocuparse por las equívocas fuentes de riqueza de dichos amables maridos. Veo en esto un pragmatismo encomiable, pues ¿qué diferencia habría si los fondos fueran más claros y limpios que, digamos, los de la explotación de esclavos en América? Austen no es ni profeta ni política. Es demasiado inteligente para ignorar que buena parte de la realidad social no resistiría un examen riguroso; pero para ella el orden social viene dado, y para poder contar sus historias tiene que aceptarlo. Henry James, que pertenece a la misma tradición, hace de la Isabel Archer de *Retrato de una dama* la «heredera de todas las edades», pero el elemento financiero de esa herencia sólo le preocupa en la medida en que lleva a la intriga de madame Merle contra Isabel.

Dickens era un reformador social: Austen y James no. No porque *Grandes esperanzas* prospere alimentándose de perplejidades económicas y legales hemos de imponer a la ficción una ley que la obligue a mejorar la sociedad. ¿Qué propósito social tenía Cervantes, padre de todos los novelistas? ¿Progresaría la moral española si todo el mundo dejaba de leer novelas de caballería? Aunque Stendhal, gran romántico, entregó el corazón al mito napoleónico, *La cartuja de Parma* tiene más vínculos con *Romeo y Julieta* que con la titánica carrera que terminó en Waterloo. Lo único que se puede transformar en literatura es la literatura, si bien en la mezcla entra a veces la vida, casi siempre más como proveedora que como forma.

Aunque mi novela preferida de Austen es *Persuasión*, sobre ella he escrito en mi libro *El canon occidental*; por eso aquí elijo *Emma*, que aprecio en segundo lugar apenas por encima de *Orgullo y prejuicio* y de *Mansfield Park*. No obstante, escribiré sobre *Emma* haciendo referencias explícitas a *Orgullo y prejuicio*, ya que tanto las semejanzas como las diferencias entre Emma Woodhouse y Elizabeth Bennet son sumamente útiles en el empeño de leer ambas novelas como merecen ser leídas.

Jane Austen murió a los cuarenta y un años, en 1817, tras una larga enfermedad. De haber vivido más tiempo, sin duda habríamos recibido otras novelas tan espléndidas como *Emma* y *Persuasión*, que escribió en sus años finales. Aunque Austen empezó a escribir ficción a los dieciocho, sus plenos poderes sólo se manifestaron a partir de 1811, cuando se puso a rehacer *Orgullo y prejuicio* con base en una versión muy anterior titulada *Primeras impresiones*. En lo esencial, compuso sus cuatro grandes novelas en apenas cinco años; por lo tanto nuestra pérdida es inmensa.

Es un lugar común señalar que Emma Woodhouse tiene una imaginación más poderosa que Elizabeth Bennet, pero que ésta la supera en ingenio. La imaginación de Emma no siempre es una virtud (otro lugar común), mientras que a veces el ingenio de Elizabeth la lleva a equivocarse. Ambas mujeres son de voluntad firme; sus caídas en el autoengaño son un defecto del cual llegarán a emanciparse.

Hay en las dos algo ineluctablemente shakesperiano, aunque Austen se apoye explícitamente en obras de sus precursores novelísticos: *Clarissa y Sir Charles Grandison*, de Richardson, y Evelina, de Fanny Burney. Lo cierto es que las impresionantes Clarisa Harlowe y *Evelina* carecen de la imaginación y el ingenio shakesperiano manifiestos en Elizabeth y Emma. Elizabeth puede recordarle al lector la Beatriz de *Mucho ruido y pocas nueces*, mientras que la chispa de Emma lo hará pensar en la Rosalinda de *Como les guste*. Como ironista, Austen no es particularmente shakesperiana; las ironías de Hamlet son más agresivas que defensivas. Sin embargo no hay después de Shakespeare ningún escritor de lengua inglesa tan capaz como Austen de darnos figuras —centrales y periféricas— del todo consistentes en forma de hablar y conciencia, y al mismo tiempo intensamente diferenciadas. Las fuertes identidades de sus heroínas están forjadas con una individualidad que da cuenta de las reservas de poder de la propia Austen. De no haber muerto tan pronto, bien habría podido crear una diversidad de personas digna de Shakespeare, y esto pese al estrecho y limitado arco social de representación que adoptó deliberadamente. Había aprendido la lección más difícil de Shakespeare: manifestar comprensión hacia todos los personajes, incluso los menos admirables, y a la vez distanciarse incluso de sus favoritos —como Emma. Austen temía que Emma sólo fuera a gustarle a ella, pero puede que ese miedo fuera en sí una ironía. No conozco ningún lector que no quiera de alma a la formidable pero ampliamente comprometedora Emma Woodhouse.

Es bueno preguntarse si las heroínas de Austen, como las de las comedias de Shakespeare, consiguen marido de condición inferior. El deslumbrante Darcy (*Orgullo y prejuicio*) y el benigno señor Knightley (*Emma*) sobrepasan al Orlando de Rosalinda y al Bendick de Beatriz, no digamos ya al canallesco Bertram de Helena (*Bien está lo que bien acaba*) o al loco duque Orsino de Viola (*Noche de Reyes*). Si es evidente que Austen está contenta con Darcy y el señor Knightley, ¿no debemos estar contentos nosotros? ¿O sería más apropiado, cediendo a las actuales modas académicas, juzgar que tanto en Austen como en Shakespeare hay heroínas brillantes sometidas por tiranías sociales que no representan sus intereses?

Yo sugeriría que el lector cuidadoso, ése que no busca pruebas de humillación por todas partes, no subestimará a ninguno de los dos autores. Tampoco va a descubrir entre las novelistas vivas un genio comparable al de Austen o el de George Eliot. Tal vez se deba a una peculiaridad histórica, pero carecemos también de poetisas vivas que puedan rivalizar con Emily Dickinson o Elizabeth Bishop. El aliento ideológico de tribuna deportiva no necesariamente cría grandes escritores o lectores, ni siquiera buenos; al contrario, tiende a deformarlos.

Ni en Jane Austen, ni en George Eliot ni en Emily Dickinson hay misandría. No es preocupación de Elizabeth Bennet ni de Emma Woodhouse sostener o socavar el patriarcado. Como personas muy inteligentes que son, no piensan en términos ideológicos. Para leer bien sus historias es preciso adquirir una pizca de la sabiduría de Austen; porque Austen era tan sabia como el Dr. Samuel Johnson. Como Johnson, aunque de modo mucho más implícito, Austen nos urge a limpiarnos la mente de «jerga». En el sentido johnsoniano, «jerga» significa perogrulladas, expresiones piadosas, pensamiento sectario. Austen no tiene uso para la jerga, y tampoco deberíamos tenerlo nosotros. Los que hoy en día leen a Austen «políticamente» no la están leyendo en absoluto.

Como muchos grandes escritores, mujeres u hombres, Austen juzgaba implícitamente que en el plano imaginativo las mujeres son superiores a los hombres. Shakespeare, que nos dio a Hamlet, Falstaff y Yago, también nos dio a Rosalinda, Porcia y Cleopatra; puede decirse entonces, supongo, que dividió los honores. Aunque en *Emma* Austen nos da al admirable señor Woodhouse (a quien A. C. Bradley llamó el caballero más perfecto de la ficción, don Quijote aparte), la propia Emma y Jane Fairfax le importan mucho más y merecen la consideración imaginativa de todos los lectores.

Emma es el personaje más complejo de Austen. Sir Walter Scott, que en 1815 hizo una reseña de la novela, observó irónicamente que, «como un buen soberano», la heroína «antepone el bien de sus súbditos de Highbury a los intereses personales, y generosamente se aboca a encontrar pareja para las amigas sin pensar en su propio matrimonio». La actitud de Austen hacia Emma es de amor irónico; y se propone que Emma nos encante. En efecto, los lectores quedamos encantados —tanto con Emma como con Jane Fairfax—; pero Emma es la imaginista suprema y en últimas nos resulta mucho más encantadora, porque de hecho es más interesante. «Imaginista» es una palabra que emplea Austen, sin duda con ironía, y que hasta donde yo sé no ha empleado ningún otro autor. Imaginista es una conciencia con un

discernimiento incompleto de la realidad de otros seres. Emma, que incesantemente comete errores cuando trata de conformar matrimonios, tiene que atravesar un desarrollo personal considerable para que su temperamento solipsista se cure en parte. Por el contrario, Elizabeth Bennet está desde el comienzo totalmente liberada del solipsismo.

Es evidente que Emma le gustaba a Austen más que Elizabeth, por razones que la lectora o el lector están obligados a explorar. La novela es de Emma; su perspectiva influye en Austen —la— narradora. Para Austen, los defectos de la heroína no son sino excesos de sus virtudes. Si Emma se limitara a las aspiraciones propias, imaginar con más intensidad la convertiría en una suerte de visionaria wordsworthiana. Pero su obsesión por formar parejas es un modo muy peculiar de imaginación; de hecho es una parodia del campo de juego de Austen como artista. Tal vez parezca peregrino ver a Austen como la Cervantes de la quijotesca Emma, pero los ridículos libretos que Emma idea para Harriet (Elton, Churchill y por fin la deliciosa perspectiva de Knightley) son análogos a las heroicas empresas de Quijano contra molinos de viento, leones y guardias de galeotes. Los apuros cómicos de Emma no son dolorosos para el lector, sin importar en qué posición la dejen a ella.

Cuando Emma teme que Knightley quiera casarse con Harriet, la consecuencia para el lector es una comedia feroz; para ella es un sufrimiento humillante. He aquí a Austen en el cénit de su genio, distanciándose de Emma bajo la exigencia de la Musa Cómica:

Una vez hubo reunido todas sus pruebas, apeló a la querida señorita Woodhouse para que le dijera si tenía o no fundamento para la esperanza.

—De no ser por usted, al principio nunca me habría atrevido a pensarlo. Usted me dijo que lo observara a él con cuidado, y que dejase que su conducta guiara: la mía; y eso he hecho. Pero ahora creo sentir que acaso lo merezca; y que si en verdad él me elige no habrá para mí maravilla igual.

Los amargos sentimientos causados por estas palabras, los muchos sentimientos amargos, propiciaron en Emma el extremo esfuerzo que necesitó para replicar.

—Harriet, sólo me arriesgaré a declarar que no hay en el mundo hombre menos dado que el señor Knightley a darle intencionalmente a una mujer idea de lo que siente si no lo siente de verdad.

Harriet parecía dispuesta a adorar a su amiga por haberle dicho algo tan satisfactorio; y de sus arrobadas muestras de afecto, que a la sazón habrían sido un horrendo castigo, sólo salvó a Emma el ruido de los pasos de su padre. Se acercaba por el pasillo. Harriet estaba demasiado agitada

para hacerle frente. «No logrará componerse. El señor Woodhouse se va a alarmar. Es mejor que se vaya». Con el urgente aliento de su amiga, pues, Harriet salió por otra puerta; y en cuanto se hubo marchado, éste fue el espontáneo estallido de los sentimientos de Emma:

—¡Dios mío! ¡Ojalá no la hubiera visto nunca!

El resto del día y la noche siguiente apenas le alcanzaron para pensar. La confusión de todo lo que se había precipitado sobre ella en unas pocas horas la tenía estupefacta. Cada momento había traído una nueva sorpresa; y necesariamente cada sorpresa había significado una humillación. ¡Cómo comprenderlo todo! ¡Cómo comprender los engaños que había practicado sobre sí misma y bajo los cuales había vivido! ¡Los errores, la ceguera de la cabeza y el corazón! Ya permaneciera quieta o se paseara, ya recurriera a su habitación o a los arbustos, en cada lugar, en cada postura percibía que había actuado con una inmensa debilidad. Que había permitido que los demás abusaran de ella en un grado mortificante; que había abusado de sí misma a un extremo más mortificante aún; que era desdichada, y que probablemente recordaría ese día como el comienzo de la desdicha.

Esta comedia exquisita depende del contraste entre el desesperado grito de Emma («¡Dios mío! ¡Ojalá no la hubiera visto nunca!») y el maravilloso «Ya permaneciera quieta o se paseara, ya recurriera a su habitación o a los arbustos, en cada lugar, en cada postura percibía que había actuado con una inmensa debilidad». Su voluntad, que ella ha fundido con la imaginación, sufre la abnegación del delicioso toque de comedia implícito en «a su habitación o a los arbustos». Las palabras «en cada postura» parecen ahora una humillación del espíritu de Emma, cuyos proyectos se han reducido a meros engaños. Austen, que tendía a identificarse con Emma, rescata a la heroína del purgatorio con la colaboración del señor Knightley, que tiene la madurez necesaria para soportar la visión de Emma y por lo tanto acaba estando a su alcance.

Las soberbias heroínas de Austen —en particular Emma y Elizabeth— se acercan al esplendor de la Rosalinda de *Como les guste*. Integran ingenio y voluntad y esa integración es su arma triunfal.

4. CHARLES DICKENS: «Grandes esperanzas»

Como dijo William Hazlitt, releer viejos libros es la forma suprema de placer literario y nos instruye en lo más profundo de nuestros anhelos. En un tiempo yo releía *Los papeles de Pickwick* dos veces al año, consumiendo en el proceso varios ejemplares. Si eso era evasión, me alegraba evadirme,

aunque ninguno de los pickwickianos me daba la dicha de identificarme. Por lo general, el mundo dickensiano de caricaturas y grotescos no invita al lector (ni lo tienta) a reunirse con los personajes, que comparten más con los feroces dibujos de Ben Jonson y Tobías Smollett que con las mujeres y hombres de Shakespeare. Sin embargo, hay en Dickens figuras complejamente introvertidas, en primer lugar la Esther Summerson de *Casa desolada* y el Pip de *Grandes esperanzas*. Pip, el personaje más introvertido de Dickens, se presta particularmente a mis fines en este libro. Comprender todos los matices de Pip es haber leído *Grandes esperanzas* bien, y es una buena introducción a la buena lectura de novelas.

Hay sólo tres novelas de Dickens con narradores en primera persona: *Grandes esperanzas* (Pip), *David Copperfield* y *Casa desolada* (Esther Summerson), donde Dickens no siempre recuerda que debe dejar el trabajo a quien le corresponde. Rara vez los amantes de Dickens cuentan *Grandes esperanzas* entre sus mejores novelas; no ha entrado en la mitología popular como *Oliver Twist* y el propio Dickens prefería *Copperfield*, mientras muchos críticos (yo entre ellos) votarían por *Casa desolada*. A la manera de *Historia de dos ciudades*, no obstante, *Grandes esperanzas* constituye un gran entretenimiento público. Se sitúa junto a *Orgullo y prejuicio* y *Emma*, de Jane Austen, y a una docena de obras de Shakespeare entre las obras que sobrevivirán sin duda a la actual Era de la Información, y no simplemente en forma de película o serie televisiva. Seguiremos leyendo *Grandes esperanzas* como seguiremos leyendo *Hamlet* y *Macbeth*:

Siendo el apellido de mi padre Pirrip, y mi nombre Philip, mi lengua de niño no podía hacer con ambas palabras nada más largo ni más explícito que Pip. De modo pues que Pip me llamaba a mí mismo, y acabaron por llamarme Pip.

El sentido que tiene Pip de su patetismo es incesante; empieza por su apodo y no termina ni cuando está en compañía de su ahijado, el pequeño Pip, en el momento en que la novela alcanza su original (y mejor) final:

Me encontraba en Inglaterra, en Londres, e iba paseando con el pequeño Pip por Piccadilly, cuando un criado corrió tras de mí para preguntarme si no podía retroceder hasta un carruaje donde una dama quería hablar conmigo. Era un carruaje tirado por un pony, que conducía la señora; y la señora y yo nos miramos tristemente.

—Sé que he cambiado mucho; pero pensé que te gustaría estrechar la mano de Estella, Pip. ¡Alza a ese niño precioso y déjame darle un beso! (Habrá supuesto, pienso, que el niño era mi hijo.)

Más tarde me alegré mucho de haber tenido aquel encuentro; pues

con su rostro y su voz, y con su mano también, ella me dio la certeza de que el sufrimiento había sido más fuerte que las enseñanzas de la señorita Havisham, y le había dado un corazón capaz de comprender cómo era mi corazón en un tiempo.

Dickens no es un novelista shakesperiano; es más profundamente afín a la comedia de humores de Ben Jonson. Los novelistas shakesperianos —Jane Austen y Dostoievski, Goethe y Stendhal, Philip Roth y Cormac McCarthy (entre muchos otros)— se transfieren a personajes que cambian; Pip se va oscureciendo sin desarrollarse. No obstante, en *Grandes esperanzas*, Dickens manipula *Hamlet*, parodiándola primero y luego invirtiendo la venganza en el perdón universal de Pip. Magwitch, el padre sustituto del héroe y progenitor real de Estella, vuelve como en *Hamlet* vuelve el fantasma del padre, aunque sin convertir a Pip en *Hamlet*.

Al contrario que Freud, no tengo ninguna seguridad de que se pueda tener un sentimiento *inconsciente* de culpa; Hamlet y Pip son muy conscientes de una angustia de contaminación. A medida que la obra avanza, Hamlet tiene sobradas razones para ser culpable: es brutal con Ofelia, no se arrepiente de haber matado a Polonio y envía gratuitamente a Rosenkrantz y Guildernstern a una muerte inmerecida. No puede decirse que algo de esto le moleste; su enfermedad no es psíquica sino metafísica y aparece muy en primer plano. Claro está que Pip es otro asunto, pero su narración nunca explica del todo la convicción de ser culpable. Siendo *Grandes esperanzas* mucho más un romance (esto es, el relato de acontecimientos y personajes fuera de lo común, derivado de los romances medievales) que una novela realista, pienso que debemos tomar la complicidad de Pip en una culpa sin nombre como cosa *dada*, una de las condiciones que el libro requiere para arrancar y mantenerse en marcha. Lo que importa es que el lector ama a Pip y confía en él, un muchacho de muy buena voluntad, y acepta su espíritu oscuro como un elemento gótico del romance. Kafka, que aprendió mucho de Dickens, debió de encontrar en Pip un acicate para la terrible fórmula que aparece en el relato «En la colonia penitenciaria» y reza: «La culpa nunca es materia de duda». A mí no me parece que Pip (ni Hamlet) sea uno de esos «masoquistas morales» de Freud que no pueden soportar la felicidad ni el éxito. Casado con una Estella no echada a perder por la señorita Havisham, Pip habría sido feliz. A Hamlet, el gran carismático, no es fácil visualizarlo ocupando el trono danés con la reina Ofelia a su lado. El príncipe de Dinamarca es un esteta y un insatisfecho, y algo en él no cesará nunca de buscar otro «asesinato de Gonzago» para revisarlo en una obrita titulada «La ratonera». Pip, eterno huérfano, está al final muy satisfecho de

haber sido apadrinado por los benignos Gargery y pasearse con su ahijado el pequeño Pip. El revisado final de Dickens, con el posible casamiento con Estella, no tolera conjeturas. ¿Va a interpretar Pip el papel de Drummle, el sádico marido de ella, y pegarle regularmente? Si algo recuerdo de los afectos de Pip, no es su trunca pasión por Estella; ni siquiera el profundo cariño que siente por Joe Gargery. Lo que arde en mi recuerdo es la calidad de su amor final por Magwitch, más padre suyo que de Estella, y la larga constancia del amor que Magwitch manifiesta por Pip.

¿Cómo leer *Grandes esperanzas*? Con los elementos más profundos que uno encuentre en sus miedos, expectativas y afectos: como si uno pudiera ser niño otra vez. A eso nos invita Dickens, y hacerlo posible es acaso su mayor don. Grandes esperanzas no nos lleva al reino de lo Sublime, como las obras de Shakespeare o Cervantes. Lo que quiere es devolvernos al origen, por doloroso y culpable que pueda ser. El llamado de la novela a nuestra necesidad infantil de amor y restablecimiento de la identidad es casi irresistible. Por qué debemos leerla es casi evidente: para volver a casa, para curarnos del dolor.

5. FEDOR DOSTOIEVSKI: «Crimen y castigo»

Raskolnikov, un estudiante resentido, juega con la terrible fantasía de matar a una vieja avarienta y usurera que lo explota. La fantasmagoría se vuelve realidad con el asesinato, no sólo de la vieja sino también de su hermanastra. Una vez cometido el crimen, el destino de Raskolnikov lo lleva a encontrarse con los tres personajes capitales de la novela. La primera es Sonia, una muchacha angelical y piadosa que se sacrifica como prostituta para mantener a sus míseros hermanos. Otro es Porfiri Petróvich, un perspicaz juez de instrucción que es el paciente némesis de Raskolnikov. El más fascinante es Svidrigáilov, monumento al solipsismo nihilista y la lujuria fría.

En los intrincados movimientos de la trama, Raskolnikov se enamora de Sonia, poco a poco se da cuenta de que Porfiri lo sabe culpable y cada vez más descubre en el brillante Svidrigáilov su propio potencial de degradación. El lector llega a comprender que Raskolnikov está profundamente dividido entre el impulso de arrepentirse y la convicción de que su ser napoleónico necesita expresarse con plenitud. También en Dostoievski hay una división sutil, ya que Raskolnikov no se desploma en el arrepentimiento hasta el epílogo de la novela.

Ciento treinta años después de su publicación, *Crimen y castigo* sigue

siendo la mejor novela de asesinato que se ha escrito. Hay que leerla —y poco cuesta, absorbente como es— porque, como Shakespeare, nos altera la conciencia. Aunque muchos rechacen el nihilismo de las grandes tragedias shakesperianas de sangre —*Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*—, esas obras son el origen innegable de los grandes nihilistas de Dostoievski: el Svidrigáilov de *Crimen y castigo*, el Stavroguin de *Los demonios* y el padre de *Los hermanos Karamazov*. Nunca sabremos en qué creía (o de qué descreía) realmente Shakespeare; sabemos en cambio que Dostoievski se hizo clerical reaccionario a un extremo casi inconcebible. En cuanto a *Crimen y castigo* en particular, deberíamos seguir el adagio de D. H. Lawrence: Confía en el relato, no en el narrador.

Dostoievski creía en un cristianismo aún por venir: un tiempo en que todos nos amemos sin egoísmo y nos sacrifiquemos por los otros como lo hace Sonia en *Crimen y castrigo*. En esa fase cristiana, más allá de la civilización como la conocemos ahora, ¿podrían escribirse novelas? Es de presumir que no las necesitaríamos. Tolstoi, que quería que Dostoievski fuera el Harriet Beecher Stowe de Rusia, insistía en valorar *La cabaña del tío Tom* por encima de El rey Lear.

Dostoievski, esencialmente un trágico —no un moralista épico— no estaba de acuerdo con Tolstoi. A veces cavilo que a los veintitrés años Dostoievski dejó el ejército ruso para seguir la carrera literaria y Rodión Raskolnikov tiene la misma edad el espantoso verano en que, para agrandar la visión napoleónica de su yo, mata gratuitamente a dos mujeres. Hay una afinidad sumergida entre la negativa de Raskolnikov a desviarse de su autoestima y la búsqueda heroica de Dostoievski en pos de la escritura de ficciones eternas, búsqueda que culmina en Los hermanos Karamazov. Raskolnikov acaba por arrepentirse (en el poco convincente «Epílogo» de la novela) al rendirse por completo a la magdaleniana Sonia —esperanza de ascenso, a lo Lázaro, de la muerte a la salvación. Pero, como su recalcitrante carácter trágico está ligado inextricablemente a la pulsión heroica de Dostoievski por componer grandes tragedias, es improbable que su tardía humildad cristiana persuada al lector. Dostoievski es soberbio en los comienzos y asombroso en los desarrollos medios, pero extrañamente débil en los finales; cuando uno esperaría que el temperamento apocalíptico debería hacerlo experto en cuestiones últimas.

Los lectores abiertos a la oscuridad de la experiencia en *Crimen y castigo* podrán ponderar bien, no sólo la escisión de Raskolnikov, sino la fisura abierta en Dostoievski; y acaso concluyan que si éste es reacio a transformar completamente a Raskolnikov en un ser redimido es por una

recalcitrancia de orden más dramático que moral —religioso. Las obras que presentan nihilistas abrumadores como Svidrigáilov o Yago no se condicen con el final feliz. Cuando yo pienso en *Crimen y castigo*, en seguida me viene a la mente Svidrigáilov, y la explicación que da al apretar el gatillo suicida me produce un escalofrío: «En marcha hacia América». Éste es el post—nihilista (con el mero nihilismo no alcanzaría) que dice a Raskolnikov que la eternidad existe; es como la mugrienta casa de baños del campo ruso, infestada de arañas. Después de haberlo visto enfrentarse con la cosa auténtica en Svidrigáilov, encarnación de la Vía a la Miseria, podemos perdonar a Raskolnikov cuando anhela una visión más consoladora, crea en ella o no.

A mi parecer hay una afinidad real entre Raskolnikov y el asesino Macbeth, como la hay entre Svidrigáilov y el Edmund de *El rey Lear*, otro sensualista frío. Nacido en 1821, Dostoievski asocia más abiertamente al perturbador Svidrigáilov con Lord Byron, a quien popularizara en Rusia el poeta nacional Pushkin —antecesor asimismo de Dostoievski y Turguéniev en la simpatía por Shakespeare. La lascivia criminal de Svidrigáilov, excitada en particular por las niñitas, es una degradación de las inclinaciones de Edmund y de Byron. Sin embargo Raskolnikov— aunque por demás alarmante —está muy lejos de Svidrigáilov, del mismo modo que el asesino pero comprensivo Macbeth es más un villano— héroe que un par de Edmund y Yago.

Dostoievski emula a Shakespeare al identificar la imaginación del lector con Raskolnikov; de modo parecido nos usurpa la imaginación Macbeth. Porfiri, el juez de instrucción que brillantemente tortura a Raskolnikov con la incertidumbre, se presenta como cristiano, pero está claro que disgusta a Dostoievski, que considera al némesis de Raskolnikov como un «mecanicista» influido por Occidente, un manipulador de la ya torturada psicología del protagonista. Sonia se encuentra espiritualmente más allá del lector, en la dimensión trascendente, mientras que el siniestro Svidrigáilov lo excede en el modo demónico. No tenemos más refugio que la conciencia de Raskolnikov, tal como tenemos que viajar con Macbeth al corazón de sus tinieblas. Puede que *nosotros* no matemos ancianas ni monarcas paternales, pero puesto que somos en parte Raskolnikov o Macbeth, acaso en ciertas circunstancias lo haríamos. Como Shakespeare, Dostoievski nos hace cómplices de los asesinatos de su villano-héroe. Tanto *Macbeth* como *Crimen y castigo* son tragedias auténticamente aterradoras que no nos purgan de la piedad, no digamos ya del miedo. Invirtiendo la sociomédica idea aristotélica de la catarsis, según la cual la tragedia nos

libera de emociones que no conducen al bien público, Shakespeare y Dostoievski ejercen sobre nosotros designios más oscuros.

Es por esta participación en el carácter sublime de Macbeth que *Crimen y castigo* trasciende el efecto de deprimirnos, aun si nos conduce por un insalubre verano de San Petersburgo durante el cual una fantasmagoría de pesadilla se vuelve realidad. Cada muro que miramos parece de un amarillo detestable, y el horror de la metrópoli moderna es retratado con una intensidad que rivaliza con Baudelaire o con Dickens en sus momentos menos afables. Empezamos a sentir que en el San Petersburgo de Raskolnikov, como en la embrujada Escocia de Macbeth, también nosotros podríamos cometer crímenes.

La cuestión de cómo leer *Crimen y castigo* se convierte pronto en una pregunta precisa: ¿cuál es la causa de que Raskolnikov se vuelva asesino? Una vez más como Macbeth, está repleto de buenas cualidades; sus impulsos son en lo esencial decentes, por cierto humanos. Me asombra que el eminente novelista moderno italiano Alberto Moravia haya visto en Raskolnikov un precursor de los comisarios stalinistas, que eran más conocidos por oprimir a otros que por atormentarse a sí mismos. Lo mismo que Svidrigáilov, su parodia demónica, Raskolnikov se autocastiga; el masoquismo que practica es absolutamente incompatible con el profeso deseo de ser un Napoleón. En cierto sentido, Raskolnikov mata para descubrir si es o no un Napoleón en potencia, aunque tiene sobradas razones para creer que no lo es ni por asomo. Quizá sea más profunda la feroz culpa de Raskolnikov, *que precede a los crímenes*. De que lo suyo sea una versión grosera de la voluntad de sufrir de Sonia tengo serías dudas. Tampoco es un doble pasivo de Svidrigáilov, cuyo sadismo malevolente es una máscara para «marchar a América», esto es, para suicidarse. Parece imposible distanciar a Raskolnikov de Dostoievski, que a los veintiocho años soportó ocho meses de prisión solitaria por haber sido parte de un grupo extremista. Bajo sentencia de muerte, sus compañeros y él recibieron el indulto cuando ya se hallaban ante el pelotón de fusilamiento. Siguieron cuatro años de trabajos forzados en Siberia, en el curso de los cuales Dostoievski se hizo monárquico reaccionario y devoto fiel de la Iglesia Ortodoxa Rusa.

Raskolnikov va siete años a Siberia, leve sentencia por un doble asesinato, pero ha confesado los crímenes y el tribunal lo ha declarado demente al menos en parte, sobre todo en el momento del acto. No veo cómo un lector común y abierto podría atribuir con mediana certeza algún motivo a las transgresiones de Raskolnikov, en cualquiera de los sentidos

corrientes de la palabra *motivo*. La malignidad, hondamente arraigada en Svidrigáilov —como en Yago y Edmund— tiene escaso lugar en las psiquis de Raskolnikov y Macbeth, lo cual hace sus caídas aún más aterradoras. Tampoco progresamos mucho buscando en Raskolnikov y Macbeth el Pecado Original. Ambos sufren de imaginaciones poderosamente prolépticas o proféticas. En cuanto perciben que una acción potencial será un avance para la personalidad, dan el salto y experimentan el crimen como si ya lo hubieran cometido, con toda la culpa consiguiente. Con una imaginación tan potente, y una consciencia tan culpable, el asesino real es apenas una copia o una repetición, un auto-agresor que lacera la realidad, aunque sólo para completar lo que en cierto modo ya se ha hecho.

Absorbente como es *Crimen y castigo*, resulta imposible limpiarla de tendenciosidad, el invariable defecto de su autor. Dostoievski es un sectario, y en todo lo que escribe deja explícita su feroz perspectiva. Lo que se propone es levantarnos, como a Lázaros, del nihilismo o el escepticismo y convertirnos a la Ortodoxia. Escritores tan eminentes como Chéjov y Nabokov han sido incapaces de soportarlo; no lo consideraban un artista sino un estridente pseudoprofeta. Para mí, cada relectura de *Crimen y castigo* es una experiencia terriblemente poderosa pero un tanto nociva; casi como si fuese un *Macbeth* compuesto por el propio Macbeth.

Raskolnikov nos lastima (como nos lastima Macbeth) porque no podemos desatarnos de él. A mí Sonia me parece del todo insufrible, pero ni Dostoievski tenía el poder de crear una santa cuerda; lo que siento ante ella es crispación. Pero es extraordinario que Dostoievski haya podido darnos dos personajes secundarios tan nítidos como Porfiri, el juez de instrucción que es el poderoso oponente de Raskolnikov, y el asombrosamente plausible Svidrigáilov, cuya fascinación no se agota nunca.

Porfiri, investigador consumado, es una especie de pragmático y un utilitarista; cree que mediante el ejercicio de la razón puede alcanzarse el mayor bien para la mayoría. Supongo que cualquier lector, incluido yo, preferiría cenar con Porfiri que con el peligroso Svidrigáilov, pero sospecho que Dostoievski habría preferido al segundo. En un juego de espera de hermosa composición, Porfiri se compara sin ningún reparo con una vela, y a Raskolnikov con la polilla que vuela alrededor:

—¿Y si huyo, qué? —preguntó Raskolnikov con una sonrisa extraña.

—No huirá usted. Huiría un campesino, o un disidente moderno, cualquier lacayo de ideas ajenas, porque a esos basta con enseñarles la punta del dedo, como al Grumete Obediente, para que el resto de sus vidas crean lo que uno quiera. Pero usted, que ya no cree ni en su propia teoría,

¿por qué iba a huir? ¿De qué le valdría ocultarse? La vida del fugitivo es larga y odiosa, y lo que usted más necesita es una posición y una existencia definidas, y una atmósfera adecuada. ¿Qué clase de atmósfera tendrá si escapa? Huya y verá como acaba regresando de usted mismo. *No puede seguir adelante sin nosotros*.

Este es un momento merecidamente clásico en la historia de la «novela detectivesca»: difícil encontrar algo más sutil que el «*No puede seguir adelante sin nosotros*» que la vela Porfiri asesta a la polilla Raskolnikov. Uno siente que incluso el soberbio Chéjov se equivocaba; subestimar a Dostoievski es riesgoso, incluso cuando no se le tiene ninguna estima.

Más riesgoso y aún más memorable es Svidrigáilov, nihilista auténtico y extremo final de lo que podría llamarse vía shakesperiana en Dostoievski (si añadimos al Stavroguin de Los demonios). Svidrigáilov es un personaje tan fuerte y raro que ante él casi me retracto de haber acusado a Dostoieveski de tendencioso. Raskolnikov se enfrenta a Svidrigáilov, que persigue a Dunya, hermana del protagonista. He aquí a Svidrigáilov hablando de la mujer que lo rechazará ahora y siempre:

Pese a la sincera aversión que Avdotia Romanovna me tiene, y a mi aspecto permanentemente sombrío e intimidatorio, al fin se apiadó de mí; se apiadó de un alma perdida. Y desde luego que cuando su corazón empieza a sentir piedad por un hombre, una muchacha se encuentra en grave peligro. Le da por querer «salvarlo», hacerlo entrar en razón, educarlo, ponerle delante metas nobles y despertarlo a una nueva vida y nuevas actividades… Bien, todos sabemos lo que se llega a soñar en esas circunstancias. Yo comprendí enseguida que el pájaro había volado al nido de la voluntad propia y a mi vez puse en marcha los preparativos. Da la impresión de que frunce usted el ceño, Rodión Romanóvich. Descuide. Como bien sabe, el asunto no llegó a nada. (¡Demonios, qué cantidad de vino estoy bebiendo!) Sabe, desde el comienzo mismo me pareció una pena que el azar no hiciera nacer a su hermana en el segundo o tercer siglo de nuestra era, como hija de un príncipe cualquiera o de un gobernador o procónsul de Asia Menor. Sin duda habría sido una mártir, y por supuesto habría sonreído mientras le quemaban los pechos con pinzas al rojo vivo. Pienso que hasta lo habría provocado. Y en el siglo cuarto o quinto se habría ido al desierto egipcio a vivir treinta años de raíces, éxtasis y visiones. Es esa clase de personas que se desviven por que alguien las torture, y si no consiguen el martirio son bien capaces de tirarse por la ventana.

Cuando queda demostrado que Advotia Romanovna (Dunia

Raskolnikov) no podrá matarlo (aunque el deseo de hacerlo sea más desesperado que el de él por ella), Svidrigáilov «se marcha a América»: se suicida.

Como la de Stavroguin en *Los demonios*, la libertad de Svidrigáilov es absoluta y también absolutamente aterradora. Aunque Raskolnikov nunca se arrepiente, en el epílogo se quiebra y cede a la santidad de Sonia. Pero es Svidrigáilov, no Raskolnikov, quien escapa de la feroz ideología dostoievskiana y se diría que escapa del libro. Aunque nadie quiera escribirlo en las paredes del metro, bien puede ocurrir que el lector llegue a murmurar: «Svidrigáilov vive».

6. HENRY JAMES: «Retrato de una dama»

Retrato de una dama, mi novela favorita de Henry James, apareció originalmente en 1880-81. Más de un cuarto de siglo después, en 1908, James la revisó extensamente para la New York Edition de sus novelas y cuentos. Tenía treinta y siete años cuando hizo el primer boceto de Isabel Archer y sesenta y cinco cuando lo revisó.

Como hay casi dos Isabeles Archer, el lector hará bien en escoger su edición con cuidado, siendo siempre preferible la versión última. No ha habido ningún novelista —ni siquiera Cervantes, Austen o Proust— con una conciencia tan vasta como la de James. Habría que volver a Shakespeare para encontrar, como dijo Emily Dickinson, una demostración mayor de que el cerebro es más ancho que el cielo. Heroína de la conciencia, Isabel Archer manifiesta en la revisión de 1908 una conciencia palpablemente expandida.

¿Por qué leer *Retrato de una dama*? Si bien deberíamos leerla en virtud de muchos propósitos, y para obtener copiosos beneficios, un propósito primordial y un beneficio considerable de la lectura profunda es sin duda el cultivo de la conciencia individual. Entusiasmo y lucidez: tales son los atributos de la conciencia del lector solitario que aumenta en mayor medida la lectura. Pienso que la información social pasada o contemporánea es un rédito periférico, y la conciencia política un dividendo aún más tenue.

Con la revisión de *Retrato de una dama*, la casi-identidad de James con Isabel Archer se intensifica. Dado que Isabel es el personaje más shakespeariano de James, su identidad está puesta en la perspectiva del lector. En la edición revisada James nos guía más; por eso puede afirmarse que en 1881 Isabel es una personalidad más rica y enigmática que en 1908. En otras palabras, a medida que su mirada sobre Isabel va cambiando, el más consumado novelista norteamericano parece confiar menos en los

lectores y más en sí mismo.

En 1881 Isabel es víctima de su propia búsqueda de autonomía. En 1908, James convierte su pérdida parcial de autonomía —causada por errores de juicio— en una dilatación de conciencia. Al costo aparente de una buena parte de libertad, ve muchas más cosas. Por adoptar un talante actual: a la lectora feminista la satisfaría más la Isabel de 1881 que la más jamesiana de 1908, cuya preocupación primera es precaverse de los engaños. La temprana tendencia de Isabel a la confianza en sí, valiente pero errónea, es reemplazada por un énfasis en la óptica superior de la propia identidad. La autoconfianza es la doctrina principal de Ralph Waldo Emerson y —como en algún plano interior James debía saber— Isabel es una hija de Emerson. Considerando que Henry James padre nunca logró independizarse de Emerson, hay que leer con mucha cautela los comentarios de su hijo sobre el Sabio de Concord:

No exagera uno mucho, ni se queda corto, si dice que de los escritos de Emerson que en general no están en absolutocompuestos.

Pero no hay nadie con una visión más firme y constante, y sobre todo más natural, de nuestras necesidades y nuestra capacidad en materia de aspiración e independencia.

… la rareza del genio de Emerson, que para las gentes atentas lo ha erigido en el primer espíritu americano de las letras y el único verdaderamente singular…

La primera observación es casi absurda de tan condescendiente; basta leer el ensayo de Emerson titulado «La experiencia» para disentir con James. Pero el segundo párrafo es pura Isabel Archer; ésa es exactamente la visión de ella. En cuanto al tercero, dudo de que James pensase eso de veras; él prefería a Hawthorne, el incómodo compañero de viaje de Emerson. La apasionada Hester Prynne, de *La letra escarlata* de Hawthorne, me parece una heroína mucho más emersoniana que Isabel Archer, que huye de la pasión como huía de ella Henry James. Emerson amó a sus dos esposas, Ellen y Lidian; puede que con más pasión a Ellen, que murió tan joven. El responsable de la represión que Isabel ejerce sobre su naturaleza sexual no es Emerson sino James. Nunca muy lector de novelas, Emerson leyó *La letra escarlata* pero la subestimó; y dudo de que hubiera admirado *Retrato de una dama*. No obstante habría reconocido en Isabel Archer a una auténtica hija suya, y deplorado el esteticismo que la lleva a elegir por esposo al horrendo Gilbert Osmond, parodia a la vez de Emerson y de Walter Pater, sumo sacerdote del movimiento estético en Inglaterra.

Quizá resulte útil, para una primera lectura de *Retrato de dama*,

comprender que Isabel Archer siempre se nos presenta mediada por el narrador, Henry James, y por sus admiradores: Ralph Touchett, lord Warburton y Gaspar Goodwood (¡nombre imperdonable y escandaloso![9]) De Isabel en tanto personalidad dramática, en el sentido shakesperiano, James es capaz de darnos muy poco. Le otorgamos confianza por la destreza compleja y magistral con que James estudia su conciencia, y por el fortísimo efecto que causa en todos los personajes de la novela, mujeres u hombres —con la irónica excepción de su marido, el *poseur* Osmond. Para éste, ella no debería ser más que un retrato o una estatua; la amplitud de alma de Isabel lo ofende en su estrechez. Como reconocen todos los lectores, el enigma crucial de la novela es por qué se casa ella con el agotador Osmond y, aún más, por qué vuelve con él al final.

¿Por qué se enamoran de Isabel Archer tantos lectores, mujeres y hombres? Si ya en la primera juventud uno es un lector lo bastante intenso, es muy probable que su primer amor sea ficticio. Célebremente definida por James como «heredera de todas las edades», Isabel Archer nos atrae a muchos porque es el arquetipo de todas esas jóvenes ficticias o reales anhelantes de fatalidad: muchachas que buscan la realización completa de su potencial sin deponer un idealismo reacio al egoísmo. La Dorothea Brooke de *Middlemarch*, de George Eliot, tiene aspiraciones valientes, pero sus anhelos trascendentes carecen del elemento que le añade a Isabel el emersonismo: un impulso hacia la libertad interior a casi cualquier costo.

Puesto que Isabel es el autorretrato de James como dama, su conciencia tiene que ser extraordinariamente amplia, casi rival de la de su creador. Esto vuelve más bien irrelevante el juicio moral que el lector emita sobre su carácter. El novelista Graham Greene, discípulo de James, insistía en que la pasión moral de éste en *Retrato de una dama* se centra en la idea de traición tal como la ejemplifica madame Merle, que trama exitosamente casar a Isabel con Osmond para que éste y Pansy (la hija de Merle con Osmond) puedan gozar de la fortuna de Isabel. Pero, pese al engaño, madame Merle deja escasa huella en la holgada conciencia de Isabel. La traición obsesionaba a Greene muchísimo más que a James.

Aunque *Retrato de una dama* es una especie de tragicomedia, a muy pocos lectores el libro los moverá a risa. Pese a la desagradable nitidez de Osmond y madame Merle, y los diferentes tipos espléndidamente ejemplificados en los admiradores de Isabel —Touchett, Warburton, Goodwood— James se cuida de que el centro de nuestra preocupación sea siempre Isabel. Lo que importa sin duda es su retrato; todo lo demás sólo existe en relación con ella. Su figura significa demasiado para James y para

el lector sensible como para que le resulte adecuada una perspectiva cómica, cualquiera que sea. Tampoco permite James que la ironía domine el relato de la odisea de conciencia de Isabel, por muy absurdamente irónica que sea su situación. Ella aceptó a Osmond bajo la ilusión de estar eligiendo —y concediendo— la libertad. Había pensado que él sabía todo cuanto valía la pena saber y que a su vez desearía abrirle todo lo cognoscible de la vida. Ese error terrible parecería casi una crueldad de James hacia la heroína, pero James sufre con ella y por ella y el error es absolutamente capital para el libro. «La vida necesita los errores», observó Nietzsche. Ni Henry James ni Isabel Archer son nietzscheanos en absoluto, pero el aforismo ilumina la enorme equivocación de Isabel.

¿Por qué esa ceguera? Para preguntarlo de otro modo: ¿por qué James inflige tal catástrofe a su autorretrato como mujer? En las revisiones para la edición de 1908, una falsedad, una inutilidad y un esnobismo auténticos oscurecen considerablemente a Osmond, con lo que el erróneo juicio de Isabel se vuelve tanto más peculiar. La primera descripción de Osmond alcanza para prevenir al lector de que el futuro marido de Isabel no augura nada bueno:

Era un hombre cuarentón, de cabeza alta pero bien formada, y llevaba casi rapado el pelo, todavía espeso pero prematuramente encanecido. Tenía un rostro fino, angosto, extremadamente modelado y compuesto, sin otra falta precisamente que ese efecto de cierta tendencia a una exagerada afiliación, al que contribuía no poco la forma de la barba. Esa barba, recortada a la manera de los retratos del siglo xvi y completada por un bigote claro cuyas puntas adquirían un romántico sesgo ascendente, daban a su poseedor un aspecto extranjero, tradicionalista, y sugerían que el caballero era un estudioso del estilo. Sus ojos conscientes, curiosos sin embargo, a la vez vagos y penetrantes, inteligentes y duros, expresión tanto de un observador como de un soñador, habrían asegurado que sólo estudiaba el estilo dentro de ciertos límites bien escogidos, y que en la medida en que lo buscaba lo encontraba. Se habría encontrado uno muy perdido para determinar su clima y su país de origen; carecía de cualquiera de los signos superficiales que suelen volver insípidamente fácil la respuesta a esa pregunta. Si llevaba en las venas sangre inglesa, probablemente era con algún aporte francés o italiano; pero, fina moneda como era, no se adivinaba en él sello ni emblema de la acuñación corriente que garantiza la circulación general; era una de esas medallas elegantes y complicadas que se graban para una ocasión especial. Tenía una figura leve, delgada, un poco lánguida, en apariencia ni alta ni baja. Vestía como quien no se toma por ello

otra molestia que evitar las prendas vulgares.

Osmond, norteamericano establecido en Italia, «era un estudioso del estilo», pero «sólo dentro de ciertos límites bien escogidos», y «en la medida en que lo buscaba lo encontraba». Magníficamente jamesiana, la observación revela al lector cuan estrecho y poco fiable es Osmond. Comparen esto con la primera descripción de Isabel Archer que hay en la novela:

Había vuelto a mirar a su alrededor: el prado, los grandes árboles, el argentino Támesis bordeado de juncos, la hermosa casa antigua; y ocupada en aquel repaso había hecho lugar en él a sus acompañantes; con una abarcadura capacidad de observación fácil de concebir en una joven, era evidente, a un tiempo inteligente y emotiva. Se había sentado y apartado el perrito; las manos blancas le descansaban en el regazo, cruzadas sobre el vestido negro; tenía la cabeza erguida, encendida la mirada y volvía sueltamente la silueta a un lado y otro, en armonía con la vivacidad con que a todas luces recogía sus impresiones. Esas impresiones eran numerosas, y se reflejaban todas en una sonrisa clara y serena.

—Nunca he visto nada tan hermoso.

Isabel es una estudiosa, no del estilo, sino de la gente y los lugares, y nunca dentro de límites bien escogidos. Inteligente y emotiva, consciente de su belleza, alerta a sus numerosas impresiones, amistosamente divertida: no extraña que Ralph Touchett, Lord Warburton y el anciano señor Touchett se hayan enamorado de ella a primera vista, ni que nos enamoremos también nosotros en cuanto la veamos con más claridad. En la edición de 1908 hay ciento setenta páginas entre las dos descripciones precedentes, pero, aunque demorada, la yuxtaposición es directa y desconcertante. La sublime Isabel Archer —como las heroínas shakesperianas Rosalinda, Viola, Beatriz, Helena y otras— está obligada a casarse mal, pero ni Ralph Touchett, ni Lord Warburton ni Gaspar Goodwood son desastres potenciales; Gilbert Osmond es una catástrofe. Corresponde a cada lector juzgar si es cierto que Henry James hace persuasivamente inevitable la elección de la heroína. Tanto como me encantan James, Isabel y *Retrato de una dama*, yo nunca me he persuadido, y considero esa elección el único defecto de una novela por lo demás perfecta. La ceguera de la joven es necesaria para que el libro funcione, pero la más jamesiana Isabel de la revisión de 1908 es demasiado perceptiva para dejarse engañar por Osmond, sobre todo porque, definitivamente, el Osmond revisado 720 es el «heredero de todas las edades».

James, el más sutil de los maestros de la novela (Proust aparte) aplica todo su arte para hacer plausible el error. Osmond —dice— es «la

convención misma»: algo cuya función teórica es liberarnos del caos, pero cuyo efecto práctico es apagar las posibilidades de Isabel. A su hija Pansy la toma básicamente corno una obra de arte a ser vendida, de preferencia a un marido rico y noble. «Moneda de oro» andante, Osmond ve en Isabel no sólo una fortuna (que le han legado sus parientes los Touchett) sino también «un material de trabajo», un retrato a ser pintado. Pero Isabel sólo advierte todo esto cuando ya es tarde para salvarse. ¿Por qué? James nos da varios indicios, ninguno definitivo. Está Pansy, que despierta en ella instintos maternales (el hijo que tiene con Osmond muere a los seis meses y James sugiere que poco después muere la relación sexual del matrimonio). Y está su creciente obsesión por «legir» una forma de vida: Ralph Touchett es pariente suyo y está enfermo; Lord Warburton representa la aristocracia inglesa, ante la cual la condición americana de Isabel se retrae; Gaspar Goodwood, su temprano pretendiente de Albany, es demasiado posesivo y pasional, la ama demasiado. Como Henry James, Isabel quiere que la quieran, pero no ser objeto de una pasión sexual abrumadora.

Además James imputa la decisión a favor de Osmond, hombre de gustos caros e ingresos limitados, al generoso idealismo de la muchacha (al fin y al cabo es muy joven) y a la culpa que le provoca haber heredado de los Touchett. ¿Alcanza con todo esto? Aunque yo —repito— creo que no, James es muy shakesperiano y acaso realista en cuanto a los misterios de la elección marital. Shakespeare se casó con Anne Hathaway y luego vivió veinte años separado de ella, en Londres, enviando dinero a Stratford para ella y los niños y yendo a visitarlos lo menos posible. James, homoerótico hasta la médula aunque no lo llevara al acto, expresaba una extraordinaria consideración por el valor y la santidad del matrimonio heterosexual, mientras observaba secamente que por su parte tenía la vida en demasiado poco para aventurarse a ese bendito estado.

Aunque también sea enigmático, me cuesta menos resolver por qué al final de la historia Isabel regresa a Roma y a Osmond. Habiendo rechazado una vez más a Goodwood, no obstante experimenta (y teme) la fuerza de su pasión:

Por un momento él la miró furiosamente en la penumbra, y al instante siguiente ella sintió los brazos rodeándola y los labios en los suyos. El beso fue como un relámpago blanco, un fulgor que se propagaba, y volvía a propagarse y perduraba; y fue extraordinario como si, al recibirlo, ella sintiese cada una de las cosas de la ruda virilidad de él que menos le habían gustado, cada dato agresivo de su rostro, de su figura, de su presencia, justificado en su intensa identidad y aunado con aquel acto de posesión.

Había oído decir que así los náufragos, en el agua, siguen una sucesión de imágenes antes de hundirse. Pero cuando volvió la oscuridad estaba libre.

Es libre para tomar «una senda muy recta» de regreso a Roma ya Osmond. Esa voluntad la mantendrá a salvo de Goodwood, pero en el mejor de los casos la vida con Osmond va a ser una tregua armada, ¿Y *éste* es el final de la heredera de todas las edades? James no nos lo dice, porque él ya ha cumplido su función en la historia; no sabe nada más, y es probable que en este momento tampoco sepa más Isabel. ¿Pero qué será del potencial de ella para la grandeza de espíritu y la amplitud de conciencia, sin el cual el libro zozobraría? James se ha negado a darle alternativas al miserable Osmond; al contrario que éste, Goodwood le amenaza el sentido de autonomía. Pero incluso en 1908 la otra opción de Isabel habría podido ser ella misma: el divorcio y un arreglo financiero la habrían librado de Osmond. Acaso aún pueda suceder esto, pero James no da ninguna pista. Aunque de espíritu maligno, Osmond no es tan formidable como Isabel. Ella regresa, infiero, para elaborar las consecuencias de su desatino idealista y afirmar así la continuidad de su conciencia. En su forma final, Retrato de una dama exige una lectura atenta y comprensiva. Tal vez la elección de Isabel no nos satisfaga, pero su historia vuelve a hablarnos de un motivo para leer: conocer mejor la conciencia, demasiado valiosa para que la ignoremos.

7. MARCEL PROUST: «En busca del tiempo perdido»

«Cómo leer una novela» significa hoy, para mí cómo leer a Proust, el esplendor final de la novela clásica. ¿Qué hemos de hacer cuando nos enfrentamos a la inventiva absoluta de *En busca del tiempo perdido*?

La vasta novela de Proust está narrada por un casi innominado Marcel, mayormente retrato del novelista joven, que nos ofrece un recuerdo laberíntico de la sociedad francesa desde la década final del siglo diecinueve hasta 1922 (año de la muerte de Proust). Por orden alfabético, entre los grandes temas del libro figuran la amistad, la belleza, los burdeles, el caso Dreyfus (y su inmersión en el antisemitismo), los celos (¡sobre todo!), las costumbres, el dormir, el esteticismo, la inversión (la homosexualidad, tanto femenina como masculina), la literatura misma y el gradual desarrollo del narrador en novelista, el mar, la memoria (y su predominio en los celos sexuales), la mentira, los muertos (anexos a los vivos), el sadomasoquismo, el tiempo (casi tan omnipresente como los celos y la memoria) y el vestido.

En busca del tiempo perdido cuenta tres historias de amor (sería mejor llamarlas «eróticas»). Charles Swann, de origen judío pero de

relevante posición social, se obsesiona eróticamente con Odette de Crécy, con quien acaba casándose después de haber sufrido todos los tormentos del amor y los celos. Gilberte, hija de ambos, es el primer amor del narrador Marcel, antes de casarse con el mejor amigo de éste, Saint — Loup, cuya pasión temprana fuera la actriz Rachel. Gilberte Swann es sólo una precursora del apabullante segundo amor de Marcel, Albertine Simonet, con quien el narrador tiene un romance largo y complejo que culmina con la fuga de ella y su subsiguiente muerte en una cabalgata.

Maravilloso como es el relato de los dolorosos celos de Swann respecto a Odette, y de Saint-Loup respecto a Rachel, la apoteosis de lo que podría llamarse el punto sublime de los celos se alcanza en la retrospectiva búsqueda por parte de Marcel del tiempo perdido en las «traiciones» lésbiscas perpetradas por Albertine contra su muy posesivo amante. Habría que remontarse a la Biblia, Shakespeare o Dante para encontrar análogos idóneos al ahínco, la intensidad y los padecimientos del narrador en su búsqueda de lo que Norman Mailer llamaría «el tiempo del tiempo de Albertine». Lo que más se acerca a la soberbia ironía y el rancio encanto de la gran búsqueda de Marcel es la tragicomedia shakesperiana, por ejemplo *Medida por medida*.

En la actualidad se murmura que el innominado narrador (algo provocadoramente, en las 3300 páginas de la novela sólo se lo menciona como Marcel dos veces) es una maniobra evasiva de Proust, ya que es heterosexual y cristiano. Son afirmaciones obtusas; los homosexuales y lesbianas que abundan en la novela, como los judíos y los dreyfusistas, son tanto más objeto de simpatía cuanto mayor es el desinterés del narrador (Proust, desde luego, era homosexual, dreyfusista e hijo de una amada madre judía). Como sustituto del magnífico autor, el narrador tiene el privilegio de presentarnos la constelación de personajes más amplia, vital y diversa que pueda encontrarse fuera de Shakespeare. Cómo leer una novela, y en particular la novela de Proust, equivale en primer lugar a cómo leer y apreciar el personaje literario. Por orden alfabético, las personalidades indispensables que aparecen en Proust son: Albertine, Charlus, Francoise, Oriane de Guermantes, la madre del narrador, Odette, Saint-Loup, Swann y madame Verdurin. Añadan un décimo en la figura del narrador mismo y tendrán la lista más llena de vida introspectiva y titánicamente cómica que nos haya proporcionado novela alguna. El cosmos de Proust es tan irónico como el de Jane Austen, pero pienso que la ironía proustiana es menos defensiva y también menos un sostén de la invención. Se puede afirmar que en Proust la ironía, antes que formular una cosa que quiere decir otra,

expresa vislumbres demasiado amplios para cualquier contexto social. Estos vislumbres se extienden hasta los rincones de la conciencia del lector en busca de principios para la acción justa. Parece extravagante calificar una ironía así de mística o quietista; con todo, es el equivalente secular de una espiritualidad profunda. Aunque no querría confundir a Proust con el Krishna del *Bhagavad-Gita*, al cabo la memoria proustiana parece un modo de acción justa que cura al narrador, y al lector, de lo que la antigua obra hindú llama «inercia oscura». Leemos novelas (las más grandes) para tratarnos la inercia oscura, la enfermedad-que-empuja-a-la-muerte. Nuestra desesperación requiere consuelo y la medicina de una narración profunda. Como en Shakespeare, en la novela de Proust el personaje lleva a cabo el trabajo de cura que le ha prescrito una cultura literaria. Por una desdichada ironía social del momento que vivimos, una cultura fracasada en todos sus modos conceptuales— filosofía, política, religión, psicoanálisis, ciencia —se ve obligada a volverse literaria, muy a la manera de la antigua Alejandría. Proust —al igual que Shakespeare, mejor médico que Freud— nos ofrece sus personajes con tanta humanidad como Shakespeare y Chaucer nos presentaron los suyos. Todos los personajes de Proust son esencialmente genios cómicos, y como tales nos abren la opción de creer que la verdad es tan graciosa como lúgubre.

En una de sus formulaciones más hamletianas, Nietzsche nos advirtió que aquello para lo cual se puede encontrar palabras ya ha muerto en el corazón, de modo que en el acto de hablar hay siempre implícita una suerte de desprecio. Proust, al contrario que Shakespeare, está libre de ese desprecio, y sus personajes mayores son manifestaciones de generosidad. Tanto en Proust como en Shakespeare, lo que hay de muerto en el corazón, nuestro egoísmo mezquino, es una preocupación intensa; pero se manifiesta más en los celos sexuales que en cualquier otro afecto humano. Yo arriesgo que hoy la lectura de novelas realiza el trabajo de purgarnos de la envidia, cuya forma más virulenta son los celos sexuales. Puesto que los dos maestros occidentales de la dramatización de los celos son Shakespeare y Proust, de momento la indagación de cómo leer una novela puede reducirse a cómo leer los celos sexuales. A veces siento que la mejor formación literaria que pueden obtener mis alumnos de Yale y la Universidad de Nueva York es sólo un ensanchamiento de su instrucción práctica mediante los celos sexuales, la más estética de las enfermedades psíquicas —como bien sabía Yago. Será por eso que Proust compara las investigaciones de sus amantes celosos a las obsesiones del historiador del arte, como cuando Swann reconstruye los detalles del pasado sexual de Odette con «tanta

pasión como el esteta que registra de arriba abajo los documentos florentinos del siglo quince para penetrar más en el alma de la Primavera o la Venus de Botticelli». Es de presumir que en ese registro los historiadores del arte se deleitan, mientras que el pobre Swann contempla «el abismo sin fondo con una angustia impotente, ciega y vertiginosa». No obstante, aunque nos crispen, los sufrimientos de Swann nos provocan un placer cómico. Puede que leer la ficticia tortura de otros a manos de los celos no nos cure de personales tormentos paralelos, ni acaso nos enseñe nunca a aplicarnos una perspectiva humorística, pero, se diría, el placer empático que nos causa está muy cercano al centro de la experiencia estética. En Proust y en Shakespeare el arte mismo es naturaleza, observación ésta crucial para *Cuento de invierno*, que compite con Otelo como visión shakesperiana de los celos sexuales. Aunque Proust no hace del lector un Yago, nos solazamos en los daños que el narrador se inflige; y es que en esta novela cada personaje importante, pero sobre todo Marcel, se convierte en Yago de sí mismo. De todos los villanos de Shakespeare, Yago sobresale por la inventiva con que estimula los celos sexuales en su víctima predilecta, Otelo. El genio de Yago es el de un gran dramaturgo que se complace en atormentar y mutilar a sus personajes. En Proust, muchos personajes son ejemplos de Yago vuelto contra sí. ¿Hay algo estéticamente más placentero que el orgullo de un Yago automutilador? Mi pasaje favorito de toda la novela de Proust viene después de la muerte de Albertine, y resulta de las minuciosas investigaciones que el narrador lleva a cabo sobre las pasiones lésbicas de su amada:

Albertine ya no existía; pero para mí ella era la persona que me había ocultado sus citas con mujeres en Balbec, que imaginaba haber logrado mantenerme en la ignorancia. Cuando intentamos pensar que será de nosotros después de la muerte, ¿no es nuestro ser viviente el que proyectamos erróneamente en aquel momento? ¿Y es mucho más absurdo, una vez se ha dicho todo, lamentarse de que una mujer ya inexistente ignore que nos hemos enterado de lo que hacía seis años antes, que dejar que dentro de un siglo el público siga hablando con aprobación de nosotros, que estaremos muertos? Si bien el segundo caso tiene más fundamento real que el primero, las penas de mis celos retrospectivos procedían de la misma ilusión óptica que en otros hombres provoca el deseo de fama póstuma. Y sin embargo, si la impresión de la finalidad solemne de mi separación de Albertine había suplantado momentáneamente a la idea de sus felonías, dándoles a estas un cariz irremediable no conseguía sino agravarlas. Me vi perdido en la vida como en una playa infinita y desierta en donde, mirase hacia donde mirase, no la encontraría nunca a ella.

La formulación «Cómo leer una novela» bien podría compendiarse en «Cómo leer este pasaje», que es la *Búsqueda* en miniatura y por lo tanto un modelo de la novela tradicional. La visión proustiana de los celos —muy shakespeariana, además— consiste en que efectivamente los celos son una búsqueda del tiempo perdido, y también del espacio. Otelo, Leontes, Swann y Marcel sufren todos de «la misma ilusión óptica», el resentimiento celoso de que no habrá nunca espacio ni tiempo suficientes para su goce personal de Desdémona, Hermiona, Odette y Albertíne. Tal resentimiento es otro modo del ultraje extremo la muerte del amante más que la del amado. Como escritor Proust desea necesariamente la inmortalidad literaria, crasamente reducida a la aprobación pública un siglo después. Los sonetos de Shakespeare están suspendidos en el filo de la asociación entre celos sexuales y envidia de los poetas rivales, pero sólo Proust adscribe genialmente ambos resentimientos a la «ilusión óptica» (maravillosa denominación), sin duda unos de esos errores vitales que Nietzsche consideraba necesarios para la vida. Leyendo a Proust llegarnos a entender nuestras propias ilusiones ópticas, la sordidez de nuestros celos, pero también nuestros motivos para buscar la metáfora, para leer todavía una novela más. Grandioso comediante del espíritu, Proust parece ahora haber anticipado la carga de retraso, de ingreso demasiado tardío en el relato, que sobrellevamos al filo del Milenio. Proust definió la amistad como un fenómeno «la mitad de camino entre el agotamiento físico y el aburrimiento mental», y dijo que el amor era un «ejemplo llamativo de lo poco que significa para nosotros la realidad». Si Nietzsche nos previno de que la mentira era un agotamiento, Proust exaltó «la mentira perfecta» como la apertura a lo nuevo. Antes me referí a la rápida mengua de lectores serios de novela y, releyendo a Proust, me doy cuenta de que la huida de la novela es un rechazo de la literatura de la sabiduría. Pues, ¿en que otro lugar encontraremos sabiduría aún?

Aunque la sabiduría de Proust no es la de George Eliot ni la de Jane Austen, se diría que hay una sapiencia que comparten todos los grandes novelistas. Llamémosla pragmatismo novelístico: algo en lo cual las únicas diferencias verdaderas son las que marcan una diferencia para los maestros de la prosa de ficción. Acerca de la muerte, Proust observa que nos cura del deseo de inmortalidad, ironía ésta que acaso para Eliot y Austen sea demasiado salvaje pero extiende legítimamente la batalla de ambas contra las ilusiones. Yendo más hondo, Proust encuentra innumerables formas de decirnos que la individualidad y la sociedad son irreconciliables; lo cual no significa que seamos meros espejismos del lenguaje o el contexto social. La

personalidad, dice Proust, es un «ejército compuesto». Esto ya estaba implícito en George Eliot, pero él lo acentúa; el movimiento es adecuado a su novela de novelas, que toca la verdadera grandeza cuando se atreve a nombrar a la perdida Albertine como «potente diosa del Tiempo». De la Dorothea Brooke de Middlemarch o de Emma Woddhouse nosotros podríamos decir otro tanto, pero no podrían haberlo dicho George Eliot ni Jane Austen. Proust nos enseña tanto la adivinación retrospectiva (viendo a sus personajes como divinidades situadas en el tiempo) como los celos retrospectivos, y sugiere que las dos sensaciones son una. Sus héroes y heroínas son como los dioses de Homero, a quienes también consumen los celos sexuales y las pugnas interiores.

El poder curativo de Proust es grande, pero yo ya no puedo leer novelas igual que hace medio siglo, cuando me perdía en lo que estaba leyendo. Si no recuerdo mal, la primera vez que me enamoré no fue de una chica real sino de la Marty South de *Gentes del bosque*, de Thomas Hardy, y me afligió terriblemente que ella se cortara el magnífico pelo para venderlo. Hay muy pocas experiencias tan intensas como la realidad de enamorarse de una heroína y su libro. Uno mide la vejez que se avecina por cómo Proust se profundiza en ella y por la profundidad que Proust le da. ¿Cómo leer una novela? Amorosamente, si se muestra capaz de alojar nuestro amor; y celosamente, porque puede convertirse en imagen de nuestras limitaciones de tiempo y espacio, brindando sin embargo la bendición proustiana: más vida.

8. THOMAS MANN: «La montaña mágica»

Cuando yo era chico y lector feroz —hace unos sesenta años— se aclamaba ampliamente *La montaña mágica*, de Thomas Mann, como una obra de ficción moderna casi comparable al *Ulises* y a *En busca del tiempo perdido*. La novela se publicó en 1924. Acabo de releerla por primera vez en quince años y me alegra descubrir que sus placeres y su poder no han disminuido. No tiene nada de pieza de época; es una experiencia de lectura tan fresca y penetrante como siempre, aunque sutilmente alterada por el tiempo.

Es una pena que en el último tercio de este siglo Mann se haya visto un poco relegado a la posición de novelista de la contracultura. Lo cierto es que no se puede leer *La montaña mágica* emparedada entre *En el camino* y una rodaja de ciberpunk. Es uno de esos productos de la alta cultura que hoy se encuentran en cierto peligro, porque exigen educación y reflexión

considerables. El protagonista —Hans Castorp, un joven ingeniero alemán— llega a un sanatorio para tuberculosos en los Alpes Suizos con la intención de hacer una breve visita a su primo. Una vez le diagnostican la enfermedad a él también, Castorp permanece en la Montaña Mágica siete años para curarse y continuar con su *Bildnng* o educación y desarrollo cultural.

Que al principio Mann describa a Hans Castorp como un joven «totalmente común», es a todas luces una ironía. Castorp no es el hombre medio, aunque —al menos al comienzo— tampoco es un buscador espiritual. Pero es muy poco común. Inacabablemente abierto a la enseñanza, inmensamente susceptible a la conversación profunda y al estudio, en la Montaña Mágica emprende una notable educación avanzada, sobre todo hablando y con dos maestros antitéticos: Settembrini, un liberal humanista italiano —discípulo del poeta y librepensador Carducci— que aparece primero y establece su prioridad y, mediada la novela, Naphta. Reaccionario radical, Naphta es un jesuíta judío y marxista nihilista que denigra la democracia, se inspira en la síntesis religiosa de la Edad Media y lamenta que los europeos se hayan apartado de la fe. Los debates entre Settembrini, partidario del Renacimiento y la Ilustración, y Naphta, apóstol de la Contrarreforma, son siempre despiadados, y llegan prontamente al meollo cuando Naphta lanza una profecía de lo que habría de triunfar en Alemania diez años después de publicarse *La montaña mágica*:

—¡No! —continuó Naphta—. El misterio y el precepto de nuestra época no son la liberación y el desarrollo del ego. Lo que necesita nuestra época, lo que exige, lo que creará para sí misma es… el terror.

Naphta y Settembrini comprometen por igual la atención del lector pero, pese a las incesantes ironías de Mann, sólo Settembrini nos despierta afecto. La ironía es a un tiempo el recurso más formidable de Mann y quizá su mayor debilidad (como él sabía). No deja de ser útil recordar la protesta que en 1953 elevó contra sus críticos:

Siempre me aburre un poco que ciertos críticos asignen tan definida y acabadamente mi obra al campo de la ironía y me consideren un ironista de lleno sin tomar también en cuenta el concepto de humor.

La ironía tiene en literatura muchos significados, y raramente la de una época es la de otra. En mi experiencia, la escritura imaginativa siempre contiene un grado de ironía: a eso se refería Oscar Wilde cuando dijo que toda la mala poesía es sincera. Pero la ironía no es la condición excluyente del lenguaje literario mismo, y no siempre el sentido es un exiliado errante. En términos generales, ironía significa decir una cosa y querer decir otra, a veces hasta lo contrario de aquello que se está diciendo. A menudo la ironía

de Mann es una especie sutil de parodia, pero el lector abierto a *La montaña mágica* se encontrará con una novela de seriedad alta y amable, y en última instancia con una obra de enorme pasión intelectual y emotiva.

Lo que primordialmente ofrece hoy la maravillosa historia de Mann no es ironía ni parodia, sino la visión afectuosa de una realidad desaparecida, de una alta cultura europea que ya no existe; la cultura de Goethe y de Freud. El lector del año 2000 debe experimentar *La montaña mágica* como novela histórica, monumento de un humanismo perdido. Publicado en 1924, el libro retrata la Europa que había empezado a romperse en la Primera Guerra Mundial, esa catástrofe a la cual se une Hans Castorp cuando desciende al fin de su Montaña Mágica. Buena parte de la cultura humanista sobrevivió a la gran guerra, pero, en vena profética, Mann percibe el horror nazi que se tomaría el poder una breve década después de la aparición de su novela. Si bien puede que Mann haya intentado una parodia afectuosa de la cultura europea, en el año 2000 las contraironías del cambio, el tiempo y la destrucción hacen de *La montaña mágica* un conmovedor estudio de las nostalgias.

El mismo Hans Castorp me parece ahora más sutil y querible que la primera vez que leí la novela, hace más de cincuenta años. Aunque Mann desea verlo como un buscador, pienso que no hay en él ninguna búsqueda central. Castorp no ansía ir en pos de un grial ni de ideal alguno. Figura de admirable desapego, escucha con pareja satisfacción al ilustrado Settembrini, el terrorista Naphta y al insólitamente vitalista Mynheer Peeperkorn, que llega tarde a la Montaña en compañía erótica de una belleza eslava, Clawdia Chauchat, con quien el prendado Castorp disfrutará de una sola noche de realización. El desapego erótico de Castorp resulta del todo extraordinario; tras siete meses de amor por Clawdia, disfruta de un solo momento de pasión intensa para luego retraerse por el resto de su permanencia de siete años en el sanatorio; tampoco siente demasiados celos de Peeperkorn, en cuya compañía regresa Clawdia. Huérfano desde los siete años, Castorp ha experimentado un vínculo homoerótico de gran intensidad con su compañero de estudios Przibislaw Hippe, precursor de Clawdia. El amor por ésta renueva la reprimida pasión por Hippe; de modo más bien místico, este arrobamiento amalgamado le produce síntomas de tuberculosis y lo confina en la Montaña para recibir siete años de educación en el espíritu del humanismo agonizante.

Que el enamoramiento sea una enfermedad como la tisis es en Mann una fantasía insistente, sin duda reflejo de un homoerotismo apenas reprimido, cuyo gran monumento sigue siendo la novela breve *Muerte en*

Venecia. El lector se queda en la Montaña Mágica porque Castorp se enamora de Clawdia a primera vista. Cualquiera sea la realidad clínica de la enfermedad de Castorp, el lector cae hechizado en las incidencias de la novela, ya que una trama astuta integra la experiencia corriente del cambio de planes, de domicilio o de condición física por obra del amor con la inducción al mundo de la Montaña Mágica. Hasta donde yo sé, la lectora o el lector no se apasionan necesariamente por la sinuosa y enigmática Clawdia, pero el arte de Mann es tal que casi nadie se resiste a identificarse con Castorp, un joven de buena voluntad y distancia sexual infinitas. Si bien no siempre vemos, sentimos o pensamos como Hans, nos mantenemos invariablemente cerca de él. Aparte del Poldy de Joyce, mi tocayo protagonista del Ulises, no hay en toda la ficción moderna un personaje que despierte más empatías que Castorp. Joyce no tuvo éxito en sus intentos por alcanzar la distancia flaubertiana (tampoco lo tuvo Flaubert, quien acabó declarando «Madame Bovary soy yo»), y Leopold Bloom refleja las cualidades personales más atractivas de su creador. Pese a todos los esfuerzos que realiza, el parodista irónico Thomas Mann no logra mantenerse alejado de Castorp.

Dado que la moda crítica actual niega la realidad del autor y los personajes literarios (como todas las modas, pasará), insto al lector a no rehusar los placeres de la identificación con los personajes favoritos; pues no pocos autores han sido incapaces de resistirse a ellos. Mi exhortación tiene sus límites: Cervantes no es Don Quijote, Tolstoi (que la amaba) no es Anna Karenina y Philip Roth no es (ninguno de los) «Philip Roth» de *Operación Shylock*. Pero en general los novelistas, por irónicos que sean, vuelven a encontrarse dentro de sus protagonistas; y otro tanto les ocurre a los dramaturgos. Kierkegaard, el filósofo religioso danés autor de *El concepto de ironía*, señaló que el maestro de ese modo había sido Shakespeare, lo que es indiscutible. No obstante, y como vislumbro en otro lugar de este libro, hasta ese ironista de ironistas se encontró a sí mismo más extraño y más cierto en el personaje de Hamlet. ¿Por qué leer. Porque uno sólo puede conocer íntimamente a unas pocas personas, y quizá nunca llegue a conocerlas por completo. Después de leer *La montaña mágica* conocemos a Hans Castorp profundamente, y Castorp es muy digno de ser conocido.

Releyendo hoy la novela concluyo que la mayor ironía de Mann (quizá involuntaria) fue empezarla diciendo que el lector llegará a reconocer en Hans Castorp «un joven del todo común pero cautivante». En mi calidad de profesor universitario con cuarenta y cinco años de ejercicio, yo me

siento obligado a decir lo siguiente: Castorp es el estudiante ideal que las universidades (antes de su actual autodegradación) solían encomiar pero no encontraron nunca. A Castorp le interesa todo intensamente; todo el conocimiento posible, pero como un bien en sí mismo. Para Castorp el conocimiento no es una forma de poder, ni sobre sí mismo ni sobre los demás. No es en absoluto fáustico. Si tiene un enorme valor para los lectores del 2000 (y más allá) es porque encarna un ideal hoy arcaico pero siempre relevante: el cultivo del autodesarrollo para la realización de todo el potencial del individuo. La disposición a enfrentarse con ideas y personalidades se combina en Hans con un sobresaliente vigor intelectual; si nunca se muestra meramente escéptico, tampoco lo vemos nunca apabullado (salvo en el pináculo de la pasión sexual por la un tanto dudosa Clawdia). La elocuencia humanística de Settembrini, los sermones terroristas de Naphta y los balbuceos dionisíacos de Peeperkorn rompen sobre él como olas pero nunca lo arrastran.

La insistencia de Mann en la falta de color de Castorp acaba por sonar como un chiste, ya que el joven ingeniero naval siente inclinación por las experiencias místicas y hasta ocultas. Ha llegado a la Montaña con un libro sobre transatlánticos pero se convierte en lector infatigable de obras sobre las ciencias de la vida, psicología y fisiología en particular, y de ellos pasa a un incesante «viaje cultural». Cualquier idea residual de su «carácter corriente» que hayamos conservado se diluye en el maravilloso capítulo titulado «Nieve», poco antes de que acabe la sexta de las siete partes de la novela. Atrapado por una tormenta durante una solitaria excursión de esquí, Hans logra sobrevivir a duras penas y recibe una serie de visiones. Cuando las visiones amainan, él otorga que «la muerte es una gran potencia» pero también afirma: «En bien de la bondad y el amor el hombre no debe conceder a la muerte dominio sobre sus pensamientos».

Luego de esa experiencia se inicia la danza mortal de la propia novela. Ya no falta mucho para que estalle la Primera Guerra Mundial. Naphta reta a Settembrini a un duelo con pistola; Settembrini dispara al aire y el furioso Naphta se mata de un solo tiro en la cabeza. Destrozado, el pobre Settembrini interrumpe su pedagógica prédica humanística. El dionisíaco Peeperkorn, afirmador de la personalidad y la religión del sexo, se enfrenta con la impotencia de la edad y también se suicida. Patrióticamente, Castorp marcha a luchar por Alemania y Mann nos dice que, si bien no tiene altas probabilidades de sobrevivir, la cuestión ha de quedar abierta.

Casi a pesar de Mann, el lector adjudicará a Castorp mejores perspectivas porque hay en él un algo mágico o encantado, por completo

atemporal. Quizá *parezca* la apoteosis de lo normal, pero en rigor es un personaje demónico y en realidad no requiere la interminable instrucción cultural que recibe (aunque sea el mejor destinatario posible). Hans Castorp lleva la Bendición, como la llevará José en una posterior tetralogía de Mann: *José y sus hermanos*. Al despedirse de su protagonista, Mann nos dice que Castorp importa porque tiene «un sueño de amor». Y ahora, en el 2000 y más allá, Castorp importa porque la lectora o el lector, en la pugna por entenderlo, llegarán a preguntarse a sí mismos cuál es su sueño de amor, o su ilusión erótica, y cómo afecta ese sueño o ilusión sus posibilidades de desarrollo o despliegue.

OBSERVACIONES SUMARIAS

Leer una novela en el año 2000 es sin duda un acto muy diferente de lo que era cuando empecé a hacerlo, en 1944, tras varios años de haber leído únicamente poesía y la *Biblia*. Grandes novelistas como Philip Roth me dicen que hoy los lectores no se renuevan, y es evidente que un arte que no alcanzó su desarrollo hasta el siglo dieciocho bien puede expirar en el advenimiento del tercer milenio. Es posible que la ficción cyberpunk, la más reciente forma de relato de peripecias, esté presagiando una nueva venganza del romance sobre su hija más ingrata, la novela. Ésta, realista en mayor o menor grado, ha dominado la literatura occidental a lo largo de los últimos tres siglos; sus grandes monumentos abarcan desde Clarissa de Samuel Richardson hasta *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. ¿Cómo leer una novela cuando tememos que esta forma literaria desaparezca demasiado pronto? ¿No deberíamos conmovernos no sólo por las pasiones de los protagonistas de las novelas sino también por la suerte del género? Respecto al modo de leer una gran novela, acaso una lección potencialmente valiosa sea preguntar si los personajes principales cambian y, si en efecto cambian, qué los hace cambiar. En la magnífica *En busca del tiempo* perdido domina el patrón shakesperiano del cambio mediante el diálogo consigo mismo, mientras que en *La montaña mágica* de Thomas Mann el cambio del amable protagonista Hans Castorp sigue el modelo cervantino, según el cual el filósofo liberal Settembrini juega el papel de un Sancho intelectualizado frente al Quijote que es Castorp.

El cambio es la invención suprema de Shakespeare, quien se inspiró en el poeta medieval inglés Chaucer más que en el romano Ovidio, aunque éste haya ejercido, junto con Chaucer y Christopher Marlowe, gran influencia sobre el bardo de Stratford. Cuando personajes como Hamlet, el

rey Lear, Antonio o Cleopatra cambian, casi siempre es porque se escuchan a sí mismos, casi como si estuvieran hablando con otra persona. Cuando Antonio se escucha decir a su escudero Eros: «Eros, ¿me contemplas aún?», la observación lo sorprende tanto que duda de su propia identidad:

Soy Antonio, y estoy aquí,
Y sin embargo, muchacho, no puedo conservar esta forma visible.

El lector puede reflexionar sobre la manera en que suele tomar conciencia de su voluntad de cambio luego de sorprenderse escuchándose a sí mismo. Sospecho que en las naciones donde se habla inglés o alemán, donde la influencia de Shakespeare nos ha alcanzado más íntimamente, cambiamos siguiendo este patrón más que el cervantino, en el cual la conversación cercana con un buen compañero lleva de manera más directa a la reflexión y a la subsiguiente alteración psíquica. Stendhal, Jane Austen, Dostoievski, Henry James y Marcel Proust siguen el paradigma shakesperiano, mientras que Dickens y Mann utilizan el modo cervantino, junto con Maupassant y Calvino en el ámbito del cuento. Los demás maestros del cuento que estudié en otro capítulo de este libro —Turguéniev, Chéjov, Hemingway y Borges especialmente— me parecen más en deuda con Shakespeare. Algo muy similar ocurre respecto a los novelistas norteamericanos que discuto en el capítulo final, con excepción del soberbio y fantástico Thomas Pynchon.

¿Nos permite la buena lectura aprender a escuchar a los demás, como ocurre en el modelo cervantino? Arriesgo la hipótesis de que es imposible escuchar a otros de la misma manera en que escuchamos lo que nos dice un muy buen libro. La poesía lírica, en sus momentos de mayor fortaleza, nos enseña, más que a hablar con los otros, a hacerlo con nosotros mismos. El lector solitario bien puede ser una especie en vía de extinción, y con él desaparecerá mucho más que el gozo de la soledad. La respuesta primordial a la pregunta «¿Por qué leer?» es que sólo la lectura constante y profunda aumenta y afianza por completo la personalidad. Si uno no llega a ser uno mismo, ¿de qué le sirve a los demás? Siempre recuerdo la admonición del sabio Hillel, el más humanitario de los viejos rabinos: «Si yo no soy para mí, ¿quién será para mí? Y si soy sólo para mí, ¿qué soy? Y si no ahora, ¿cuándo?»

¿Cómo leer una novela en la que el autor, como Shakespeare y hasta cierto punto Jane Austen, parece haberse borrado a sí mismo? Cervantes es el polo opuesto, como Stendhal y Thomas Mann, aunque ninguno iguala a Charlotte Brontë en su maravillosa *Jane Eyre*, en la cual a menudo golpea al lector, incluso dándole consejos. En el caso de George Eliot, valoro tanto las

explícitas reflexiones morales de la novelista como su poder narrativo o las sutiles cualidades que da a sus personajes. Un narrador entrometido merece más que una bienvenida, especialmente si tiene la sabiduría de un Cervantes o de una George Eliot. Novelistas como Flaubert en *Madame Bovary* o James Joyce en *Ulises* parecen ocultarse de manera enigmática detrás de sus Personajes; pero, es curioso, pueden llegar a identificarse con sus creaciones más profundamente que Cervantes, quien se elogia a sí mismo sin reparos por ser el creador de Sancho y Don Quijote. Flaubert confesó públicamente «Madame Bovary soy yo», y Joyce, a pesar de la gran maestría con la que se distanció de Leopold Bloom, es en último término alma gemela del indomable y humano Poldy.

Una buena biografía, como la de Proust escrita por George Painter, puede ser de gran ayuda para la lectura, siempre y cuando el lector evite, como los buenos biógrafos, cometer el error de buscar la vida del autor en la obra. Es mucho más importante la presencia de la obra en la vida del escritor, el efecto que tuvo en la vida de Proust su ambicioso proyecto literario.

En nuestro tiempo muchas novelas han sido sobrestimadas por razones sociales, y las universidades han canonizado libros que deberían considerarse narrativa de supermercado. Como he intentado mostrar, la formidable ironía social y moral de Jane Austen es una defensa contra esa vulgarización del gusto y del juicio. Todo gran novelista, aun si es tan sofisticado como Austen o Henry James, comparte con Dickens el poder de hacernos leer como si pudiéramos regresar a la infancia. El niño enamorado de la lectura que se encuentre por primera vez con novelas como *David Copperfield* o *Grandes esperanzas* las leerá por la historia y los personajes y no para expiar culpas sociales ni para reformar malas instituciones.

Sin embargo, las grandes novelas tienden a ocuparse de enigmas cruciales o reflexionar sobre problemas fundamentales. Uno de los signos distintivos de la buena lectura es que permite que esos enigmas o preocupaciones se revelen o muestren por si mismos, que no debamos emprender tenaces indagaciones para encontrarlos. Si para el lector es de vital importancia desentrañar las causas que llevaron a Isabel Archer a optar por el espantoso Osmond, o la razón por la cual a Raskolnikov le es tan difícil arrepentirse, Henry James y Dostoievski tienen la responsabilidad de alertarlo y guiarlo, y a menudo lo hacen de manera fiable. Las novelas de gran escala, como *Don Quijote* o *En busca del tiempo perdido* son más pródigas en su exuberancia, al punto de que la obra misma se convierte en enigma. El mundo de la novela de Cervantes llega a un límite cuando el

hidalgo se vuelve «cuerdo» y poco después muere. El pasado que se recupera en la épica visionaria de Proust es el triunfo del novelista y el preludio de su fin.

¿Cómo se debe leer una novela larga y maravillosa? Es probable que aun volviendo a ella día tras día tengamos dificultades para seguir el argumento. El Dr. Samuel Johnson, quien como yo admiraba profundamente *Clarissa* de Samuel Richardson, una novela tan larga como la de Proust, observó que si uno emprendía la lectura de *Clarissa* por el argumento acabaría colgándose. No se lee el *Quijote* ni *En busca del tiempo perdido* por el argumento, sino por el desarrollo progresivo de los personajes y por el despliegue gradual (esto es, la revelación) de la visión del autor. Sancho y Don Quijote, Swann y Albertine se convierten en presencias tan íntimas como nuestros mejores amigos, y no por eso menos enigmáticas.

Con respecto a Stendhal y Dickens, apoyo la idea de la relectura, que me parece aún más esencial con Jane Austen y Cervantes (como con Shakespeare). La primera lectura de una gran novela es puro placer, pero creo que releer *Grandes esperanzas* o La cartuja de Parma constituye una experiencia diferente y mejor. Uno se entrega a perspectivas que no tenía antes, y los placeres de la relectura pueden ser más variados y penetrantes que los que da el primer encuentro con una novela. Uno sabe va a ocurrir, pero el cómo y el por qué pueden ser cada vez más reveladores. Tal vez en una segunda lectura el lector se convierte, hasta cierto punto, en lo que contempla.

Cuando somos jóvenes y leemos con más pasión y asiduidad es probable que nos identifiquemos, tal vez ingenuamente, con nuestros personajes favoritos de una novela. Como anoté con respecto a La montaña mágica de Mann, esa identificación placentera es parte legítima de la experiencia de lectura a cualquier edad, aun si el placer deja de ser ingenuo y se vuelve sentimental a medida que nos hacemos mayores. Las novelas, como la vida, apenas existen sin los encuentros con el amor, por más irónicos que sean Mann y otros novelistas al representar al eros y sus sinsabores. Los personajes conocen a otros personajes de la misma manera en que nosotros conocemos a otras personas: abiertos a los desórdenes del descubrimiento. Así debemos estar abiertos a lo que leemos.

Cuando uno conoce a alguien, no es recomendable empezar la relación con miedo o condescendencia. En la primera lectura de una obra literaria, aunque sea la más formidable de todos los tiempos — *La divina comedia* de Dante o *Las alas de la paloma* de Henry James — el miedo y la condescendencia destruyen la comprensión y el placer. Tal vez sea preciso

que al abrir un libro, al menos al comienzo, aflojemos la voluntad de poder. Esa voluntad puede volver después de habernos sumergido en la lectura y haberle dado al escritor todas las oportunidades de usurpar nuestra atención. Hay muchas maneras de leer bien, pero todas suponen una atención receptiva. No entiendo muy bien el budismo (por mi temperamento impaciente), y por eso la «sabia pasividad» de Wordsworth me parece el mejor símil para el tipo de atención que requiere la buena lectura.

IV

DRAMAS

INTRODUCCIÓN

He escogido tres obras dramáticas para discutir en este libro: *Hamlet*, tragedia de Shakespeare, *Hedda Gabler*, tragicomedia de Ibsen, y *La importancia de ser Ernesto* [10], comedia de Oscar Wilde. Aunque arbitraria por fuerza, la elección ilumina la naturaleza y la historia del drama occidental cuando acaba nuestro siglo y empieza otro.

Ninguna introducción a cómo leer una obra podría omitir a William Shakespeare, dramaturgo supremo de todos los tiempos. De las tragedias tempranas de Shakespeare, *Tito Andrónico* es una farsa sangrienta, posiblemente incluso una parodia. *Romeo y Julieta* es un triunfo de la lírica, pero como tragedia es más familiar que individual. *Julio César* es un modelo de obra bien hecha, pero al Dr. Samuel Johnson le resultaba fría y a mí también. *Hamlet* es la primera gran tragedia escrita después del ciclo de Edipo de Sófocles, la trilogía de Agamenón de Esquilo y el pathos humano que llevó Eurípides al escenario ateniense.

Hamlet es la obra más larga de Shakespeare y una de las más difíciles. Ha sido más que popular, y hoy en día es tan familiar, aun para quienes no la han leído nunca ni la han visto en el teatro (o en versiones fílmicas), que releerla se parece mucho a quitar el barniz que desfigura un cuadro antiguo. Intentaré aquí retirar parte del barniz.

Como segunda obra he elegido *Hedda Gabler* porque Ibsen (junto con Moliere, maestro francés de la comedia del siglo diecisiete) es el principal dramaturgo europeo posterior a Shakespeare. Profundo psicólogo, Moliere se atuvo con todo firmemente a la comedia —salvo en su *Don Juan*. Es un error frecuente considerar a Ibsen un realista social, padre de Arthur Miller. Ibsen está embebido de Shakespeare, tanto en la tragedia *Brand* como en la comedia heroica *Peer Gynt* o en el romance visionario *Cuando los muertos despertemos*. Hedda Gabler es una notable mezcla de la Cleopatra con el Yago shakesperianos; su tragicomedia concluye con propiedad el siglo diecinueve que, al morir incómodo mientras ella se ríe de sí misma, cierra la

aventura estética de críticos como Walter Pater, poetas como Algernon Swinburne y hasta el gran novelista Henry James. Para los estetas, vida y literatura por igual eran cuestiones de percepción, sensación y conciencia. Las tres se han vuelto venenosas para Hedda Gabler, cuyo temperamento histérico anticipa las exacerbadas sensibilidades de mujeres y hombres en el drama post— ibseniano del siglo veinte.

La deliciosa *La importancia de ser Ernesto*, de Oscar Wilde, es un genuino antídoto contra *Hedda Gabler*. En la que acaso sea la mejor comedia escénica inglesa desde las de William Congreve, Wilde nos transporta, a través del espejo de Lewis Carroll, al encantador mundo de los sandwiches de pepino y de Lady Bracknell, que funde las exuberantes bravatas de Sir John Falstaff con los ondulantes períodos sintácticos del Dr. Johnson. Wilde, de excesiva buena educación para ser satírico, parodia el mundo de la alta sociedad y transforma a sus habitantes en niños que juegan. Ingenio, encanto, placer, calidez y el portentoso sinsentido de los libros de Alicia se mezclan con el controlado absurdo de Gilbert y Sullivan en un drama del entretenimiento puro — con sutiles dejos de la propia e inminente tragedia de Wilde.

1. WILLIAM SHAKESPEARE: «Hamlet»

1

Ha habido escritores magníficos guiados por las ambiciones espirituales más altas: Dante, Milton, Blake. En cambio Shakespeare, como Chaucer o Cervantes, tenía otros intereses: en primer lugar la representación de lo humano. Aunque acaso su obra no habría debido convertirse para nosotros en Escritura secular, a mí, en cuanto a poder literario, se me antoja la única rival posible de la Biblia. Mirado con cierta distancia, nada parece más raro ni fabuloso que el hecho de que nuestro más exitoso proveedor de entretenimiento aporte (bien que involuntariamente) una visión alternativa a las explicaciones de la naturaleza y el destino humanos proporcionadas por la Biblia Hebrea, el Nuevo Testamento y el Corán. Así como Yahvé, Jesús y Alá hablan con autoridad, en otro sentido lo hacen Hamlet, Yago, Lear y Cleopatra. Shakespeare es más persuasivo porque es más rico; sus recursos retóricos e imaginativos trascienden los de Yahveh, Jesús y Alá, lo que no me parece tan blasfemo como suena. Hamlet tiene una conciencia y un lenguaje para extenderla más amplios y ágiles que

los que hasta ahora ha manifestado la divinidad.

Hamlet guarda muchos enigmas; tendremos que seguir develándolos, tal como místicos y teólogos continuarán exponiendo los misterios de Dios. Aunque siempre meditamos sobre Hamlet con menos urgencia que sobre Dios, me siento tentado a observar sobre Hamlet aquello que los antiguos gnósticos afirmaban de Jesús: *primero* resucitó y *después* murió. El Hamlet del acto V se ha alzado de la identidad muerta del Hamlet anterior. Es el Hamlet resurrecto quien dice «Sea lo que fuere» en lugar de «Ser o no ser». En los romances tardíos de Shakespeare hay resurrecciones menos sutiles; no conozco en toda la literatura nada más sutil que la transformación y aparente apoteosis de Hamlet.

Hamlet dice unos mil quinientos versos, en un papel escandalosamente largo que representa algo menos del cuarenta por ciento del texto completo de la obra. Como es un intelectual libresco y un hombre que acecha los teatros (en particular el Globe), su modo natural es una ambivalencia extrema. Cuando se trate de apreciar a alguien o algo, será nuestra apreciación la encargada de crear el aprecio. A nosotros Horacio nos parece leal, el típico personaje serio; para Hamlet es el mejor de los seres humanos. Aunque cuesta no dudar de la validez del elogio que Hamlet le dedica, percibimos que en cierto modo es un cumplido para nosotros, el público, y nos resistimos a rechazarlo:

> No, no creas que te adulo;
> pues, ¿qué beneficio puedo esperar de ti
> que para alimentarte y vestirte no tienes otras rentas
> que tu buen ánimo. ¿Por qué adular al pobre?
> No, que la lengua azucarada lama la pompa absurda
> y los grávidos goznes de la rodilla se doblen
> allí donde la lisonja prospera. ¿Me escuchas?
> Desde que mi querida alma dominó sus decisiones
> y pudo distinguir qué hombres elegía,
> te señaló a ti con su sello; pues has sido
> uno de ésos que lo sufren todo sin sufrir,
> un hombre que con iguales gracias recibe
> los favores y reveses de la suerte; y benditos sean
> aquéllos cuya sangre y juicio equilibrados
> les impiden ser flautas que la Fortuna hace sonar
> y silencia a su antojo. Dadme un hombre que no sea
> esclavo de las pasiones, y lo llevaré en el centro
> de mi corazón, sí, en el corazón del corazón,

como te llevo a ti.
(Hamlet, acto III, escena 2, 57-74)

Está claro que por una vez Hamlet no habla en tono irónico. Por lo normal es tan burlón como Falstaff; y como la de éste, su popularidad instantánea tuvo alguna relación con el atractivo de la ironía dramática. A ambos ironistas, Hamlet y Falstaff, pensar demasiado y demasiado bien los perjudica; pero para el público es un beneficio. La ironía de Hamlet es trágica y la de Falstaff cómica; sólo que las feroces ironías de Hamlet llegan a resultar hilarantes y la hilaridad de Falstaff acaba siendo trágica. Pero en definitiva Hamlet es del todo sincero en su elogio de Horacio, única persona de la corte de Elsinore a quien Claudio no logra manipular. Cuando dice que ha sido «uno de esos que ésos que sufren sin sufrir», sugiere a las claras que Horacio se ha convertido en delegado del público. Como público de Shakespeare, en efecto, nosotros sufrimos todo lo que él nos ofrece; pero, como sabemos que es una obra, al mismo tiempo no sufrimos nada. Al elogiar a Horacio como hombre no esclavizado por las pasiones, Shakespeare desea que el público se vuelva más estoico y sabio.

Ciertos reseñadores me han reprobado por sugerir que Shakespeare «inventó lo humano» tal como lo conocemos ahora. El Dr. Johnson dijo que la esencia de la poesía era la invención, y no debería sorprender que la poesía dramática más fuerte del mundo haya revisado lo humano tan pragmáticamente como para reinventarlo. La distancia shakesperiana, tanto la de los sonetos como la de *Hamlet*, es un modo bastante original. Como tantas otras invenciones de Shakespeare, tiene sus orígenes en Chaucer; pero tiende a superar las ironías chaucerianas. Gilbert K. Chesterton, que sigue siendo uno de mis héroes críticos, señala que el humor de Chaucer es astuto pero carece de la «fantasticidad salvaje» del de Hamlet. La astucia de Chaucer, dice Chesterton, es una especie de prudencia muy diferente del salvajismo shakesperiano. Este razonamiento me parece útil; el salvaje desapego del príncipe es otra de las formas en que busca liberarse: de Elsinore y del mundo.

Los siete soliloquios que dice Hamlet tienen dos públicos, nosotros y él mismo, y paulatinamente nosotros aprendemos a emularlo en el hábito de oír atentamente. Seamos Hamlet o no, en contra de la conciencia del hablante, y quizá incluso de su intención, lo oímos sin que él se lo proponga. Oír a Yahveh, Jesús o Alá no es imposible pero sí bastante difícil, porque uno no puede convertirse en Dios. A Hamlet uno lo oye de ese modo llegando a ser Hamlet; de esta índole es el arte de Shakespeare en la más original de

sus obras. Hoy resulta casi antinatural rehusarse a la identificación con Hamlet, sobre todo si uno tiende a ser un intelectual. Cierta cantidad de actrices han interpretado el papel; ojalá hubiera más que lo intentaran. Como representación, Hamlet trasciende la masculinidad. Es el oyente supremo, condición ésta que desborda los géneros.

Tendemos a definir el genio como un poder intelectual extraordinario. A veces añadimos a la definición la metáfora de la «creatividad». De todos los personajes de ficción, Hamlet es el de genio más descollante. Shakespeare da copiosas pruebas de la fuerza intelectual del príncipe. De su poder creativo nos da signos más bien equívocos, salvo por el gran monólogo del rey-actor y las cancioncillas disparatadas que el propio Hamlet interpreta en el cementerio.

Sugiero que la obra Hamlet es un estudio de la creatividad frustrada del protagonista; del incumplimiento de su fama de poeta. Es una sugerencia muy poco original; está implícita en William Hazlitt y es el centro de la lectura de Harold Goddard. Pero quiero ser lo más claro posible. No estoy diciendo que Hamlet sea un poeta fracasado; ese es el Hamlet francés de T. S. Eliot. El obstáculo del Hamlet de los primeros cuatro actos es el fantasma del padre; es decir, su internalización parcial y problemática del fantasma del padre. En el quinto acto el Fantasma ha sido exorcizado mediante un gran esfuerzo creativo que en gran medida Shakespeare deja implícito. El exorcismo tiene lugar en el mar, en un intervalo entre los actos cuarto y quinto. Shakespeare, que por lo general parece enormemente abierto, también puede ser de lo más elíptico. Le encanta poner cosas hasta el exceso al tiempo que nos educa astutamente dejando algunas fuera. Hamlet es una obra voluminosa, pero también un busto gigante en el cual se ha omitido mucho a propósito. Cómo leer Hamlet es un reto que llega a su punto álgido en la transición entre el cuarto y el quinto acto. ¿Por qué leer Hamlet? Porque a estas alturas la obra nos hace un ofrecimiento que no podemos rechazar. Ha llegado a ser nuestra tradición, y aquí el posesivo es enormemente abarcador. El príncipe Hamlet es el intelectual de los intelectuales: la nobleza y el desastre de la conciencia occidental. Hoy Hamlet se ha convertido también en la representación de la inteligencia misma, un atributo ni occidental ni oriental, ni masculino ni femenino, ni negro ni blanco, sino, en su punto más alto, meramente humano. Porque Shakespeare es el primer escritor auténticamente multicultural.

De Shakespeare uno aprende que la función primaria del soliloquio es escucharse a sí mismo involuntariamente. En sus siete soliloquios, Hamlet nos enseña qué es lo que puede enseñar la literatura imaginativa: no

cómo hablar con los demás sino cómo hablar con uno mismo. Con la posible excepción del Fantasma, a Hamlet no lo interesa escuchar a nadie. A través de él Shakespeare nos muestra que la poesía no tiene ninguna función *social* más allá de la de entretener. Pero tiene una función decisiva para la identidad; Hamlet llega casi a curarse a sí mismo, pero entonces toca un límite que no puede trasponer ni el personaje literario más inteligente.

Nunca se dirá lo bastante que Hamlet no tiene credo social ni religioso, y por mi parte sospecho que Shakespeare era igualmente escéptico, o al menos evasivo. Lo que sí tiene Hamlet es un inmenso sentido de su pujante personalidad interior, que, sospecha, bien podría ser un abismo. Pienso que esta sospecha es el auténtico tema de los siete monólogos, ninguno de los cuales se dice en el quinto acto. El lector tendrá más posibilidades que el espectador teatral de discernir que Hamlet consta casi de dos obras separadas, los actos uno a cuatro y el acto quinto respectivamente, porque el príncipe del último acto parece al menos diez años mayor que el estudiante charlatán de los primeros cuatro.

Es muy difícil comparar *Hamlet* con cualquier otra obra literaria, ya se trate de los demás dramas de Shakespeare o de obras ajenas de la misma eminencia (las de Dante, Chaucer, Cervantes, Moliere, Goethe, Tolstoi, Chéjov, Ibsen, Joyce o Proust). *Hamlet* no es aunable ni siquiera a sí misma, y el príncipe mismo dice al final que no le alcanza el tiempo para decir todo lo que sabe. El único análogo útil es Montaigne, a quien parece que Hamlet absorbía. Comparado con Montaigne, el príncipe Hamlet es un salvaje tanto consigo mismo como con los otros. Es imposible decir que aun el Montaigne del gran ensayo «Experiencia» sea más sabio que el príncipe del quinto acto, pero es más generoso con su sabiduría. En el acto V uno siente que, por muy carismático que siga siendo, Hamlet ha perdido la Bendición.

Con Bendición, en el sentido Bíblico, quiero decir: «Más vida, en un tiempo sin límites». Algo en Hamlet muere durante la travesía marina; regresa a Dinamarca libre del fantasma del padre pero en algún sentido ya muerto. Acaso la perspectiva espeluznantemente póstuma que mantiene durante todo el quinto acto explique la obsesión agónica de no llevar para la posteridad «un nombre execrable». Al lector o al espectador de Hamlet puede confundirlo un poco que el príncipe disuada a su dolorido seguidor Horacio de suicidarse, con el único fin de que cuente la historia del príncipe y repare así su execrable nombre. De hecho, y aun si aceptamos la momentánea realidad de una locura altamente equívoca, pesan sobre Hamlet bastantes manchas. La sádica brutalidad con que ha tratado a Ofelia contribuyó a inducirla a la locura y el suicidio. Ha asesinado a Polonio,

clavando la espada en una cortina con total ignorancia de quién era la víctima, y el acto sólo le ha provocado regocijo. Rosenkrantz y Guildenstern son servidores eventuales y falsos amigos pero no merecen que Hamlet los envíe gratuitamente a la muerte, ni que reciba la noticia encogiéndose de hombros. Sigmund Freud estaba convencido de que Gertrudis era para Hamlet lo que Yocasta para Edipo; yo no estoy tan convencido, sobre todo si pienso que el saludo final de Hamlet a la madre muerta es el superficial «Desdichada reina, adieu». Hamlet es un trastorno, y supongo que podríamos contarlo entre los villanos — héroes de Shakespeare con Yago, Edmund y Macbeth; pero sería un error. Aunque merece que su nombre lleve una marca, no la lleva, y no sólo porque el superviviente Horacio siga repitiendo la historia desde la perspectiva de quien más lo amó.

2

Cabe conjeturar que, de no haber sido un protagonista trágico, Hamlet habría llegado a dramaturgo — poeta más dado a componer comedias que tragedias. No es una conjetura elegante para nuestra época, pero las modas duran una generación, a lo sumo, y el genio de Hamlet perdurará. Como el propio Shakespeare, el príncipe es un maestro en el análisis de personajes; sus interrogatorios nos vuelven más claros a todos los que hablan en la obra (salvo el Fantasma), aun si ellos no pueden aceptar el autoesclarecimiento. ¿Por qué leer *Hamlet*? Porque, si el lector es capaz de aceptar el proceso, la lectura lo esclarecerá.

Imaginemos que uno es un «noble del séquito» de ésos con los que se identifica el J. Alfred Prufrock de T. S. Eliot: «alguien que sirve / para rellenar un pasaje, abrir una escena o dos». ¿Cómo sería enfrentarse con Hamlet? Yago, que tan fácilmente manipula a cualquiera en su obra, ante Hamlet quedaría desenmascarado en menos de diez líneas; y no le iría mejor al Edmund de *El rey Lear*. Cada vez que Hamlet lo prueba, Claudio se pone furioso e incoherente y los apabullados Rosenkrantz y Guildenstern tienen graves problemas aun para seguir lo que el príncipe de Dinamarca les está diciendo:

Hamlet: ¿Qué noticias hay?

Rosenkrantz: Ninguna, señor, salvo que el mundo se esta volviendo honrado.

Hamlet: Eso es que se acerca el Día del Juicio. Pero esa noticia no es cierta. Dejadme interrogaros con más detalle. ¿Qué le habéis hecho a la Fortuna para merecer que os envíe a esta cárcel?

Guildemstem: ¿Cárcel, mi señor?

Hamkt: Dinamarca es una cárcel.

Rosenkrantz: Entonces también lo es el mundo.

Hamlet: Sí, una cárcel imponente llena de celdas, calabozos y mazmorras. Uno de los peores es Dinamarca.

Rosenkrantz: Nosotros no pensamos lo mismo, mi señor.

Hamlet: Pues entonces para vosotros no lo es, porque nada es bueno o malo fuera del pensamiento. Para mí es una cárcel.

Rosenkrantz: Será que vuestra ambición os la vuelve así. Es demasiado estrecha para vuestro espíritu.

Hamlet: Oh, Dios, podría estar encerrado en una cáscara de nuez y tenerme por rey del espacio infinito, de no ser porque tengo malos sueños.

(Acto II, escena 2, 236-256)

Para cuando este primer encuentro entre Hamlet y sus viejos amigos llega a su fin, Rosenkrantz y Guildernstern son ya hombres muertos. Tenemos que sentir cuan abrumador es el juego cruelmente ingenioso de Hamlet; es como si un príncipe contemporáneo, digamos de Jordania, se enfrentara en Ammán con sus dos amigos más íntimos de Yale, donde los tres esperan aún graduarse. El rey ha muerto, el príncipe quiere volver a Yale pero está demorado en la corte y de pronto aparecen en Ammán, donde él *no* ha accedido al trono, sus dos camaradas de New Haven. Horacio, que en Yale fuera un adlátere del grupo, los reemplazará como amigo más íntimo de Hamlet. Éste ha comprendido de inmediato que han sido sobornados por el rey y la reina, que no es el caso con Horacio y no lo será nunca. Loco supremamente sagaz, Hamlet es un príncipe en extremo peligroso: él mismo previene de esto a Laertes, estudiante de Harvard pero viejo conocido de la corte, donde al fin y al cabo ha sido por un tiempo su casi cuñado:

Hamlet (adelantándose): ¿Quién es ése que sufre la pena con tal énfasis,

cuyas frases de dolor conjuran a los errantes astros
y los detienen como oyentes heridos de asombro?
He aquí a Hamlet el danés.
(Laertes salta fuera de la fosa.)
Laertes: ¡El diablo te lleve! *(Lo ase y forcejean)*
Hamlet: Mala manera de rezar.
Quítame los dedos de la garganta, te lo ruego,
pues aunque no soy irascible ni brusco
hay en mí algo peligroso que tu prudencia

hará bien en temer. Quita esa mano.
(Acto V, escena I, 236-256)

«Oyentes heridos de asombro» (*wonder-wounded hearers*) se ha convertido en frase permanente para describir al público de Shakespeare. En cuanto a la altiva agresividad de «He aquí a Hamlet el danés», nos produce un escalofrío. No obstante, la controlada amenaza que sigue, no del todo irónica, nos recuerda éste es el hombre que en la carta donde anunciaba su regreso del mar le escribió a Horacio: «Rosenkrantz y Guilderstern siguen en curso a Inglaterra». Los ha enviado a la muerte con absoluta gratuidad. Algo impresionado, Horacio responde: «De modo que allá van Rosenkrantz y Guildernstern». Recordaremos que al fin y al cabo fueron compañeros de universidad al oír que Hamlet, encogiéndose de hombros, dice: «Bien, sí, le han hecho el amor a su encargo». No: no somos el príncipe Hamlet ni está en nosotros serlo.

Como Yago, Hamlet posee cierto don para escribir con las vidas de otros personajes. ¿Por qué en Yago esto nos da miedo y en Hamlet nos encanta? Uno de los muchos misterios de este personaje, el de mayor complejidad intelectual que se haya creado, es el influjo carismático que ejerce sobre nosotros. A menos que uno sea ideólogo o moralista puritano, muy probablemente se enamorará de Hamlet, una enfermedad universal que ya tiene dos siglos de existencia. Hamlet no nos quiere ni nos necesita hasta muy al final, cuando expresa angustia de dejar tras de sí un nombre execrable. Esto lo dice en un escenario sembrado de cadáveres —su madre, Claudio y Laertes— mientras él también agoniza. Puesto que ya ha asesinado a Polonio, empujado a Ofelia al suicidio y obliterado indiferentemente a los pobres Rosenkrantz y Guildernstern, ¡bien que su nombre debería llevar alguna marca! Pero no creo que él lamente ninguna de las ocho muertes, ni siquiera la suya. Si algo teme es que el nombre de «Hamlet el danés», no el padre sino el hijo, no nos hiera de asombro. ¿Dónde está su logro? En proporción a sus portentosas dotes, no parece haber otro personaje de ficción ni remotamente tan diestro en deshacerse de todo.

3

La mejor forma de leer *Hamlet* es desechar la noción de que el príncipe pospone la venganza, o mejor dicho la venganza de su padre. Porque, ¿cómo un ironista va a vengarse de alguien despedazándolo a estocadas? Disfruté bastante de la película *Shakespeare enamorado*, pero me

sorprendió ver al protagonista metido a espadachín. Presiento que, en cuanto veía acercarse la violencia, Shakespeare se iba sensatamente por el otro lado. Después de *Hamlet* no escribió más dramas de venganza, subgénero éste que con toda probabilidad le disgustaba. *Hamlet* no trata de la venganza sino de la teatralidad; no se me ocurre ninguna obra occidental anterior tan obsesionada por el teatro. El público del Globe se encontró viendo cuatro obras en una. Está el tramo que va del primer acto a la primera escena del segundo, que es una especie de tragedia de la venganza. Siguen unos asombrosos interludios sobre la teatralidad, desde la segunda escena del segundo acto —cuando llegan los cómicos—, hasta que, en la segunda escena del acto tercero, Claudio abandona bruscamente el salón donde se representa *La ratonera*, «asustado por un fuego fatuo». Durante el cuarto acto se desarrolla una tercera obra casi imposible de caracterizar, un caleidoscopio que a cada cual ofrece algo distinto. Por fin está el acto quinto, donde de pronto Hamlet ha envejecido diez años o más en unas pocas semanas, el Fantasma ya no es siquiera un recuerdo y la paternidad parece un recuerdo remoto. Digamos pues que Hamlet empieza como tragedia de venganza, rompe abruptamente en meditaciones sobre obras y actores, entra en el vórtice de la mente creativa de Shakespeare y emerge como tragedia trascendental en la que un nuevo tipo de gran hombre muere, aquejado de un autoconocimiento absoluto que es burlado por la muerte y se burla de ella. Es el drama más fuerte que se ha escrito y sigue siendo el más desconcertante, sobre todo porque muy pocos pueden dejarlo de lado.

En un libro más largo (*Shakespeare: la invención de lo humano*), he argumentado que el *Hamlet* primitivo, del cual el que conocemos es una revisión, fue un esfuerzo fallido del propio Shakespeare. Pero esto no hay modo de probarlo ni rebatirlo, y creo que el Hamlet que tenemos hoy habría atacado la ilusión teatral aun sin el acechante fantasma de una obra anterior. Tengo que precisar muy bien qué quiero decir cuando hablo de destruir la ilusión teatral. El público del Globe, y el público actual que mira un *Hamlet* no cortado, no sólo se encuentra con una obra dentro de otra; tiene que lidiar con un torrente de jerga teatral, de chistes sobre técnica actoral y de hecho con dos obras dentro de otra, ya que la innominada y atroz tragedia de la muerte de Príamo precede a la no menos atroz *La muerte de Gonzago*[8], ambas superadas en atrocidad por la revisada versión de Hamlet, *La ratonera*. Es como si Shakespeare hubiera deseado ahogar al público en teatralidad. Según avanzamos de la segunda escena del segundo acto a la segunda del tercero, nos es cada vez más difícil mantener la ilusión de estar mirando la tragedia *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Lo que

experimentamos es muy distinto. Shakespeare, que ha representado al Fantasma, permanece fuera del escenario; pero a lo largo de casi mil versos Richard Burbage, primer intérprete del príncipe de Dinamarca, entra y sale del papel de Hamlet para, en ciertos tramos, encarnar a Will Shakespeare.

Con todo esto la obra entera debería estallar, pero Hamlet es indestructible y, como he intentado mostrar, la frase «obra entera» no es apropiada. Al cabo de cuatro siglos Hamlet sigue siendo el drama más experimental jamás montado, aun en la época de Beckett, Pirandello y los autores del absurdo. No tengo del todo claro que debamos considerar Hamlet una tragedia; sin duda no en el sentido en que son tragedias *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*. En cuanto a defectos trágicos, o para el caso virtudes, bueno, Hamlet el Danés tiene todos los que a uno se le ocurran y muchos más. Emerson definió la libertad como un estado salvaje, y Hamlet es la obra más salvaje y libre que se haya escrito. Shakespeare bien podría haberle transferido el subtítulo de *Noche de Reyes*: *Hamlet, o lo que quieran*.

¿Pasa algo en *Hamlet*? Aunque, visto que hay ocho muertes —incluida la culminante muerte del héroe— la pregunta debería resultar ridícula; todo depende del enfoque que uno adopte. Desde el punto de vista del Fantasma no pasa nada hasta el final, y ni siquiera entonces queda satisfecho su deseo de venganza. Pero la perspectiva del Fantasma no es la nuestra, y el hecho de que Shakespeare haya representado el papel no es sino una ironía más de su parte. Lo único que importa en la obra es la incesante expansión del círculo de la conciencia de Hamlet. Ante una conciencia solitaria de radio potencialmente infinito, ¿cuánto pueden importar los acontecimientos? Hamlet no para nunca de autorevisarse; cada vez que habla cambia. ¿Es posible poner eso en escena cabalmente? Como la mente de Hamlet es en sí un teatro, la obra tiene dos tramas. La trama externa, en toda su complejidad, es indispensable si vamos a ver en Hamlet un hombre y no un dios o un monstruo. Pero Shakespeare no pudo o no quiso encorsetar la trama interna, en la que un poeta fracasa en su intento por hacerse poeta consistente.

¿Por qué vuelve *Hamlet* del mar? Habría podido marcharse a Wittenberg, París o Londres. Si uno es Hamlet el danés, sin duda creerá necesario ser como los daneses de Dinamarca, por más que Dinamarca sea una cárcel. En un sentido mi pregunta es meramente fantástica, porque Hamlet no puede ser otra vez un estudiante de Wittenberg; el príncipe del quinto acto ya no tiene nada que aprender.

Y sin embargo nunca llegamos a estar seguros de cómo leer esta obra. Cada vez que la relee, cada lector se enfrenta con una obra diferente. Claudio, el «poderoso oponente» de Hamlet, no lo es en absoluto; es apenas un maestro «de la artimaña». Cuando reza, inútilmente, dice del cielo que «allí no hay artimañas»; lo cual no le impide seguir azuzando a Laertes, «con pequeñas artimañas», para que intercambie estocadas con Hamlet y el príncipe reciba una herida envenenada. Hamlet anhela encontrar una «artimaña para salir de esta confusión mortal». La insistencia en la palabra apunta a mostrar la desproporción entre Hamlet y Claudio.

Pero tampoco los demás personajes son rivales dignos. Laertes —cabeza hueca, convencional, manipulable— podría ser un vengador cualquiera, mientras que Fortinbrás no es sino uno de tantos generales violentos y tontos, a quien irónicamente se concede la última frase («… mandad a los soldados que abran fuego») mientras se apropia del cadáver de Hamlet para brindarle honras guerreras. El papel de Ofelia tiene pathos, pero la muchacha no es sino una víctima tironeada de un lado por su padre y del otro por su poco amable amante. Polonio es un necio, Rosenkrantz y Guildernstern oportunistas de segunda y al admirable Horacio le falta personalidad (ya que tiene la función de personaje serio). La reina Gertrudis es poco más que un imán sexual. Sólo el sepulturero gracioso puede ofrecer a Hamlet cierta compañía inteligente. Si la obra nunca cesa de ser diferente es a causa de la extraordinaria mutabilidad de Hamlet, y no hay otro centro posible de interés escénico que él, salvo (muy brevemente) el equívoco Fantasma del guerrero-amante-no-padre, el rey Hamlet.

Irónico más allá de nuestro entendimiento, Shakespeare nos ha dado una obra toda Hamlet: sutil, volátil, de una inteligencia suprema. A quien la lea bien y en profundidad no le quedará alternativa: se convertirá en Hamlet, a veces para su propia perplejidad. Lo que más importa de Hamlet no es el apuro en que se encuentra sino su legado: porque no tenemos otra forma de aprehenderlo, nos amplía la mente y el espíritu. Pero, como nada se consigue sin cargo, también nos arrastra al abismo de su conciencia, en donde hay elementos de un nihilismo que sobrepasa el de Yago, Edmund y el Leontes de *Cuento de invierno*.

Aunque por definición, Shakespeare es más abarcador y variado que Hamlet, si pudiéramos personificar en una sola figura al poeta nihilista que vivía en Shakespeare, esa figura debería ser Hamlet; pues, mientras que Yago «escribe» con las vidas de otros personajes, Hamlet escribe pasajes nuevos para los cómicos e improvisa extrañas cancioncillas. Ahora bien,

Hamlet es un poeta nihilista en dos sentidos: en tema y en postura. En una obra que habla de obras, en un lenguaje que perora sobre sí mismo, Hamlet no cree en nada, ni siquiera en el lenguaje y la mismidad. La obra debería incomodar a los autores cristianos algo más que lo que suelen conceder; el post — cristianismo de Hamlet sigue estando por encima del de buena parte del público. Y tampoco podemos describir al príncipe como un mero escéptico. ¿Cómo discernir cuándo actúa y cuándo es Hamlet? Por momentos Hamlet tiene el desapego perturbador que el propio Shakespeare manifiesta en los Sonetos. Ambos dicen sólo aquello que en el corazón ya llevan muerto; sólo que Hamlet expresa además una suerte de desprecio por el acto de hablar. Y sin embargo profesa una admiración sincera por la buena actuación, por los actores capaces de decir precisamente lo que escribió Shakespeare. Y él mismo es un actor soberbio. Requiere público, y cautiva al público para siempre. ¿Pero es más actor o poeta?

Shakespeare, inferimos, era un «actor de personaje», especialmente bueno para interpretar ancianos o reyes ingleses. Héroes, villanos y bufones no eran papeles para él. Me sorprende (aunque no debería) imaginarlo en escena como Fantasma que se dirige a su hijo Hamlet. El pobre Shakespeare tenía que vestir armadura, y hasta las armaduras de teatro son bien pesadas. A Hamlet no queremos verlo en armadura, y no lo vemos. El príncipe ya es bastante teatral sin ella, y como poeta irónico o nihilista la despreciaría. Retrocederíamos si oyéramos a Hamlet exclamar: «Otra vez a la brecha, amigos míos, otra vez; / o coronemos la muralla con el cadáver de nuestro danés». Sobre todo en la primera parte de *Enrique IV*, el príncipe Hal tiene un toque del príncipe Hamlet. Pero una vez llega a ser Enrique v se parece más a Fortinbrás, aunque un Fortinbrás improbable, educado por Sir John Falstaff, el Sócrates de Eastcheap.

De modo brillante pero triste (al fin y al cabo se trata de una tragedia) Shakespeare hace a Hamlet más actor que poeta. O acaso el lector, aunque deslumbrado por su poesía, está más absorto en desentrañar cuándo Hamlet actúa y cuándo no. En la lectura, uno debe prestar atención constante tanto al actor como al poeta que hay en él. Y así me aboco al monólogo de los monólogos.

Estamos en la primera escena del tercer acto, cerca del fin de esa larga hendidura que abre Shakespeare en toda ilusión dramática que pueda poseer un drama centrado en Hamlet. Por delante tenemos las instrucciones de Hamlet a los cómicos y su montaje de *La ratonera*. En Hamlet no puede haber pasaje central; la obra es demasiado diversa y el protagonista demasiado volátil. Desde hace más de dos siglos, no obstante, el «Ser o no

ser» se ha popularizado tanto que a fuerza de repetición hoy parece rancio. Aunque siento gran admiración por el crítico romántico Charles Lamb —precursor mío en la exaltación de la lectura de Shakespeare por encima de la asistencia a los montajes—, no querría que los lectores cediesen a la desesperación de Lamb respecto a la posibilidad de enfrentarse con frescura a este soliloquio portentoso:

Me confieso totalmente incapaz de apreciar el celebrado parlamento… o de afirmar que es bueno, malo o indiferente; tantos muchachos y señores declamatorios lo han manoseado y tironeado, tan inhumanamente lo han arrancado de su morada en la obra y del principio de continuidad que lo liga a ella, que para mí se ha convertido en un miembro muerto.

Tercero de los siete que hay en la obra, el monólogo explora la relación negativa entre el conocimiento y la acción. Así, es el semillero del gran poema que Hamlet escribirá para el actor — rey, con sus versos culminantes:

Mas para acabar debidamente lo que empecé,
tan opuestos son los rumbos de la voluntad y el destino
que nuestros planes caen siempre derribados;
los pensamientos son nuestros; su ejecución ajena.
(Acto III, Escena 2, 192-195)

El gran monólogo se abre con palabras tan familiares (para el lector de hoy) que tiene cierta importancia escuchar con detalle qué está diciendo Hamlet, a sí mismo y a nosotros:

Ser o no ser, ésa es la cuestión.
¿Es más noble para el ánimo sufrir
los golpes y las flechas de la fortuna insultante,
o alzarse en armas contra un mar de adversidades
y, haciéndoles frente, acabar con ellas?

Incluso aquí Hamlet es irónico, si prestamos atención a la metáfora de la lucha contra el mar, al que no podrían vencer ni las mayores proezas guerreras. El mar acabará con todas las adversidades y con nosotros también, está sugiriendo Hamlet. El lector debe precaverse de dar por sentado que la cuestión de ser o no ser se refiere únicamente al suicidio. En verdad Hamlet no contempla la posibilidad de matarse. Su alta ironía, como la de los Sonetos, siempre entraña una medida de desapego que se nos escapa un poco. Básicamente Hamlet está cavilando sobre la voluntad, como con tanta frecuencia cavila Shakespeare en los Sonetos. ¿Existe voluntad de

actuar, o simplemente la acción se va incubando en uno? ¿Y cuáles son los límites de la voluntad? ¿Cómo puede una conciencia tan vasta como la de Hamlet tener presentes bastantes de las contingencias relevantes para dar voluntad a un fin, cuando no sabe siquiera cuáles habrán de ser los fines de su propio pensamiento?

La *malaise* del Hamlet, como reconoció Nietzsche, no es que piense demasiado sino que piensa demasiado bien. La verdad lo matará, a menos que se dedique al arte, pero es tan noble como la realeza y lo posee una nostalgia de actuar, aunque su intelecto mire la acción con profundo escepticismo:

> Así la conciencia nos hace a todos cobardes,
> y así el nativo matiz de la resolución
> languidece al toque pálido del pensamiento
> y empresas de gran aliento y empuje
> por esta preocupación tuercen su corriente
> y dejan de llamarse acción.
> (Acto III, escena 1, 83-87)

Leamos estos versos con mucha atención. La metáfora del mar de adversidades reverbera todavía en «su corriente», que asimila la empresa de la venganza a la perpleja realidad de las «adversidades» e ironiza sobre el «gran aliento y empuje», de modo que oímos el movimiento del mar imitado por el lenguaje. Como los discípulos de Shakespeare —Milton y los románticos—, Hamlet desea afirmar el poder de la mente sobre un universo de muerte o mar de adversidades, pero no lo consigue porque piensa con demasiada lucidez. El príncipe profetiza los límites con que nos topamos cuatro siglos más tarde, cuando cualquiera de nosotros comprende que incluso un conocimiento enorme de la conciencia propia es casi inútil para conocer lo no consciente, ese misterio que deja la voluntad estupefacta.

5

Antes de la carnicería con que acaba la obra, Hamlet le dice a Horacio: «Creo que llevo las de ganar. Pero no podrías figurarte qué pesar siento en el corazón». Es aprensión, cierto, pero también remite al miedo de dejar detrás un nombre execrable. Sobre el final, Hamlet desea que tengamos de él buena opinión y poco más:

> Si es ahora, no está por venir; si no está por venir, será ahora; si no es ahora, vendrá de todos modos. Todo consiste en estar dispuesto.

Tiene el espíritu dispuesto (tiene la voluntad) y su carne no es débil. Muere extraordinariamente, a la música de su propio «Sea lo que fuere». No hay en toda la literatura secular una muerte que posea al lector más que ésta. ¿Por qué? Si bien las últimas palabras de Hamlet —«el resto es silencio»— son espiritualmente ambiguas, las leo como anuncio de aniquilación más que de resurrección. Puede que en esto resida la mejor respuesta a la pregunta de por qué leer Hamlet. El príncipe no muere como expiador vicario de nuestras faltas, sino, antes bien, con la angustia individual de llevar un nombre execrable. Del mismo modo es probable que nosotros, ya esperemos aniquilarnos o resucitar, acabemos preocupados por nuestro nombre. Hamlet, el personaje de ficción más carismático e inteligente, prefigura nuestra esperanza de enfrentar el final común con valentía.

2. HENRIK IBSEN: «Hedda Gabler»

«Debe de haber un troll en lo que escribo».
Ibsen

«Debo negar el honor de haber trabajado conscientemente por los derechos de las mujeres. Ni siquiera estoy seguro de cuáles son exactamente esos derechos».
Ibsen

«Si Ibsen era feminista yo soy obispo».
Joyce

Hedda Gabler (1890) es una gran tragicomedia y la obra maestra de la Edad Estética. La sitúo aquí entre *Hamlet* (1600) y *La importancia de ser Ernesto* (1895), en parte porque ocupa una posición intermedia entre la ironía trágica de Hamlet y la comedia del sinsentido sublime de Lady Bracknell y los demás chiflados de Wilde. Pero dado que, de un modo sutil y profundo, *Hedda Gabler* es una obra shakesperiana, elijo también mostrar algo del grado en el cual aun Ibsen, un autor de soberbia originalidad, tuvo que ser post —shakesperiano en todos sus modos. La lectura adecuada de *Hedda Gabler* es también un adiestramiento en la lectura adecuada de la mayor parte del drama post— ibseniano.

Después de ver *Hedda Gabler* en 1891, Oscar Wilde escribió: «Sentí piedad y terror, como si fuera una obra griega». Wilde no añadió que había

sentido piedad y terror también de sí; y, astutamente, se negó a reconocer en el carácter autodestructivo de Hedda algo de sus propias ansias de condena. Pero Wilde no era Yago; no destruía a los demás. Hedda Gabler es una mezcla maravillosa de Yago y Cleopatra, a la vez genio para escribir con las vidas ajenas y mujer heroicamente fatal.

Debido en parte a la abrumadora influencia de Ibsen en Arthur Miller, demasiados lectores y aficionados al teatro piensan en el poeta de *Brand* y *Peer Gynt* como un dramaturgo puramente social. Ibsen tenía ciertas preocupaciones sociales, pero eran periféricas comparadas con sus obsesiones demónicas por el carácter y la personalidad, con lo que debería llamar su *trollidad*. *Troll* fronterizo como su *Peer Gynt*, en la gran *troll* Hedda Gabler (más precisamente *huldre*) Ibsen se retrató esencialmente a sí mismo. En la mitología noruega, una *huldre* es una hija de Lilith, la primera mujer de Adán, que según la Cabala lo abandonó tras una disputa sobre la posición apropiada para el acto sexual. Los *trolls* encarnan versiones feroces de los impulsos eróticos y destructivos y, aunque son demonios del folclore, pueden adoptar máscaras humanas.

El folclore noruego está repleto de historias de hombres que se casan con *huldres*, la clase más engañosa e incitante de *trolls* femeninos. Bellezas frías, su naturaleza feérica adopta forma externa de rabo de vaca, que cuelga fuera de la iglesia cuando alguna se casa con un humano. Desde luego que Hedda, hija del difunto general Gabler, no es una *huldre* en el sentido literal, pero la condición de *huldre* es parte de su identidad simbólica en la obra. Así como Cleopatra es para Antonio la «serpiente del antiguo Nilo», hay algo viperino en Hedda. Pero Cleopatra es una de las más magníficas criaturas de Shakespeare, y la soberbia Hedda comparte tanto el atractivo y el ingenio de Cleopatra como el esplendor manipulativo de Yago.

Las dos cosas que Hedda no posee son la audacia social y la gozosa sexualidad de la reina egipcia. Como el propio Ibsen, insatisfecho en su matrimonio, Hedda desea el amor sexual pero le teme; y como Ibsen también, siente horror de perder la respetabilidad social. Ese horror se relaciona con el miedo a quedar expuesta como *huldre* (en el caso de Ibsen, a revelar su lujuriosa condición de *troll* al público).

A los veintinueve años Hedda ha hecho un mal matrimonio, espera un hijo no deseado y está odiosamente aburrida de su marido, George Tesman, un investigador académico típicamente amable pero tonto. Sin embargo ni siquiera un marido más fascinante, como su antiguo admirador el poeta dionisíaco Eilert Loevborg (sátira del dramaturgo Strindberg) rescataría a Hedda de su malestar. Tampoco la salvaría de sí misma una

carrera militar como la de su padre, el general Gabler, aparte de que esto no está a su alcance en la Noruega de 1890. No tiene sentido lamentar que Hedda esté «atrapada en un cuerpo de mujer» o un matrimonio absurdo, o que no pueda sumarse a la industria noruega del armamento. La primera entrada que hace establece el estado de su alma; la criada ha dejado los postigos abiertos y la habitación está inundada de sol: «Esta luz me va a dejar ciega».

William Hazlitt observó de Yago que «urde la ruina de los enemigos como ejercicio para la comprensión y apuñala hombres en la oscuridad para prevenir el tedio». Ibsen tomó la receta de Yago; sólo que Hedda urde la ruina de Loevborg quemándole un manuscrito y luego, impávida, le da una pistola de su padre instigándolo a «hacerlo bellamente». Él se pegará un tiro con gran estilo y gratificará así el auténtico esteticismo de Hedda (del cual también es precursor Yago). En unos apuntes para la composición de la obra, Ibsen señaló que «Hedda representa el tedio» y añadió: «Para Hedda la vida es una farsa que no vale la pena ver hasta el final». De este modo, apresura el final escribiendo su propia farsa, con Loevborg como víctima inicial y ella misma como autodestructora última.

Pero si Hedda es una Yago —con mucho de la brillantez de éste— también es una Cleopatra — con más atractivo fatal del que cabría esperar pero sin la «infinita variedad» de la egipcia. Si su ser interior es el de Ibsen, se comprende el palpable regocijo del dramaturgo en la aniquilación del borracho Loevborg, taimado retrato de Strindberg (que odiaba a Ibsen con una envidia feroz, y cuyo odio Ibsen se complacía en retribuir). De momento, empero, sólo estamos en la superficie de esta obra extraordinaria; es hora de profundizar la lectura.

Aunque antes de casarse ha coqueteado con él aviesamente, Loevborg fue para Hedda una experiencia en sensaciones vicarias: ella le servía de confidente de proezas dionisíacas. La realidad de su deseo, según se sugiere a lo largo de la obra, era el sadismo lésbico reprimido que proyectaba en una compañera de estudios menor, la hermosa Thea Elvsted. Está perfectamente claro que, cuando menos, Hedda quiere arrancarle a Thea la espléndida cabellera y hacer con ella una hoguera. La ambición se remonta a los días de colegio. Por cierto, también la piromanía de Hedda brota de la de Yago; ambos le prenderían fuego a toda la humanidad.

En *Hedda Gabler* sólo hay siete personajes, dos de ellos irrelevantes: la tía de Tesman y la criada de la heroína. Además de Hedda y su marido, de Loevborg y su «inspiradora» Thea, esta el villano de la obra, el juez Brack, que desea lujuriosamente a Hedda y hacia el final la empujará al suicidio.

Para el lector es vital reconocer que Hedda es, por así decir, una heroína —malvada, mezcla de Cleopatra y Yago. Nunca perdemos el apego *dramático* por Hedda (como no lo perdemos por Yago ni por Cleopatra), por mucho que luchemos contra su incesante fascinación de *huldre*. Además del escándalo público, lo que Hedda más teme es morir de aburrimiento, aunque por su parte es de una perversidad tan sublime que nunca aburrirá a nadie. El juez Brack es un mero manipulador; en seguida lo detestamos, y comprendemos por qué al quedar en poder de él Hedda decide suicidarse. Brack descubre que, regalándole a Loevborg una pistola de su padre, Hedda lo ha inducido a matarse por accidente; entonces la pone en la disyuntiva de aceptar la exposición pública o hacerse amante de él, situaciones del todo inaceptables para ella.

Brack es un traficante de poder; hasta el deseo que siente por Hedda parece más una afirmación de la voluntad que de la entraña. Y Hedda, ¿qué quiere? Cleopatra desea gobernar el mundo entero en compañía de su Antonio, Yago desea desintegrar a Othello y consuma su ruina con brillantez. Inquieta, vibrante pero negadora de la vida, equívoca en todo sentido, Hedda desea una venganza de huldre sobre la realidad humana. Aun su pasión apenas reprimida por Thea es terroríficamente destructiva; a todo abrazo sexual con Thea seguirá un intento de quemarla viva. Puesto que Thea ha «rescatado» a Loevberg de la disolución, y lo ha inspirado en la escritura de un manuscrito supuestamente grande sobre el futuro de la civilización, Hedda necesitará quemar la única copia de lo que habría sido el libro de Thea escrito por Loevborg, es decir el hijo de ambos:

Hedda (murmurando para sí mientras arroja una página a la estufa): ¡Estoy quemando a tu hijo, Thea! ¡Tú y tu hermoso pelo rizado! *(Echa más páginas a la estufa)* El hijo que te dio Eilert Loevborg. *(Arroja el resto del manuscrito)* ¡Lo estoy quemando! ¡Estoy quemando a tu hijo!

Esta notable proclama cierra el tercero de los cuatro actos. El lector no debe olvidar que Hedda está embarazada; puede debatirse si el manuscrito es un sucedáneo, no sólo del pelo de Thea, sino del propio hijo de Hedda, que no nacerá nunca. Espléndidamente truculenta como es la escena, su malevolencia histérica tienen un componente fuerte de lo que, tras asistir en 1891 a una representación londinense, Henry James llamó «ironía jocosa». El humor irónico de Hedda alcanza la cima en su consternación al enterarse de que Loevborg, en vez de inmolarse estilizadamente, ha muerto por accidente en un burdel de buen tono:

Hedda: ¿De modo que lo encontraron allí?

Brack: Sí. Con una pistola descargada en el bolsillo del chaleco. Tenía

una herida mortal.

Hedda: Ahá. En el pecho.

Brack: No. En él… eem… estómago. En… el bajo vientre…

Hedda (lo mira con expresión de asco): ¡Encima eso! Ah, ¿por qué todo lo que toco se vuelve mezquino y ridículo? ¡Parece una maldición!

Si el papel de Hedda lo representa una gran actriz —Peggy Ashcroft, digamos, o Maggie Smith— el momento es tan horrible como delicioso. En esta obra nadie ama de veras a nadie; son todos solipsistas, Hedda la más sublime. Thea y Tesman se abocan alegremente a reunir las notas que les permitirán reconstruir la obra maestra de Loevborg sobre la civilización futura, que desde luego podría ser tan ridícula como el final del pobre Loevborg — que, durante una refriega en el burdel, evidentemente se disparó sin querer en la partes pudendas. Se comprende que la obra haya enfurecido a Strindberg, aunque el *trollesco* Ibsen ha de haber lanzado terribles carcajadas. Flaubert confesó: «Madame Bovary soy yo». De parte de Ibsen no hacía falta confesión alguna. Más aún que el pícaro Peer Gynt, Hedda es Ibsen, y hasta Ibsen ha de haberse estremecido un poco antes el final que compuso para ella:

Hedda (desde la habitación trasera): Te estoy escuchando, Tesman. ¿Pero yo cómo pasaré las noches aquí?

Tesman (hojeando los papeles): Pues seguro que el juez Brack tendrá la gentileza de venir a hacerte compañía. Brack (desde el sillón, en alegre voz alta): Estaré encantado, señora Tesman. Vendré todas las noches. Verá cómo nos divertimos juntos.

Hedda (en voz alta y clara): Pero sí, ideal para usted, ¿verdad, juez? ¡El único gallo del gallinero…!

(En la habitación trasera suena un tiro.)

Nos cabe la certeza de que, si bien no con la elegancia de Cleopatra, Hedda ha consumado su apoteósico suicidio con belleza. No exactamente mártir feminista, y restringida a un escenario más estrecho que el mundo —teatro de Cleopatra, Hedda se las ha ingeniado para hacer lo mejor posible dentro de la rígida moral de clase media de la Noruega de Ibsen. Si no nos deslumbra tanto como Yago, debemos concederle que Loevborg no es Otelo. Con escabrosa ironía, Ibsen ha rodeado a la *huldre* Hedda de un manojo de segundones, que escasamente aportan provocaciones a la altura de su irresistible malevolencia.

No obstante, a veces me pregunto si en el drama de los últimos ciento y pico de años hay algún personaje que me guste más que Hedda. Está la Lady Bracknell de La importancia de ser Ernesto, de Wilde, pero viene del

mundo del absurdo: Lewis Carroll, W. S. Gilbert, Edward Lear. Las heroínas de Chéjov son adorables y disfruto de ellas enormemente, pero a cierta distancia. La perturbada y perturbadora Hedda Gabler está mucho más cerca. Ibsen tenía en su escritorio un escorpión en un frasco de cristal y se complacía en alimentarlo con trozos de melón. Hedda Gabler, mortal y fascinante, es hija de esa sensibilidad.

3. ÓSCAR WILDE: «La importancia de ser Ernesto»

I

Después de Shakespeare, la mayoría de las comedias teatrales en lengua inglesa fueron escritas por angloirlandeses. A *Así va el mundo* de William Congreve, *La conquista de la bajeza* de Oliver Goldsmith y *La escuela del escándalo* de Richard Brinsley Sheridan se sumarían más adelante *La importancia de ser Ernesto* de Oscar Wilde, *Pigmalión* de Bernard Shaw, *El playboy de Occidente* de John Millington Synge y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Es posible que Ernesto (como en adelante la llamaré para abreviar), la deliciosa obra de Wilde, sea, por encima de todas las rivales que he mencionado, la mejor comedia británica desde *Noche de Reyes* de Shakespeare. Auténtico milagro, Ernesto es perpetuamente fresca y refrescante, y es la obra maestra de Wilde, tan maravillosa como dos de sus ensayos críticos: «El alma del hombre bajo el socialismo» y el diálogo «La decadencia de la mentira».

Las afinidades genuinas de *Ernesto* son con Lewis Carroll y con Gilbert y Sullivan. Ni en *Un marido ideal*, ni en *El abanico de Lady Windermere* ni en *Una mujer sin importancia*, Wilde compuso comedia ligera. Estas obras aún se ofrecen bien al montaje, pero genéricamente no pueden compararse a Paciencia o *A través del espejo*, y ni siquiera a *Libros del sinsentido* de Edward Lear. Ernesto integra el cosmos de la literatura del sinsentido; se podría añadir los cuentos de Saki (H. H. Munro) y las novelas de Ronald Firbank. En sus mejores momentos, esa literatura nos libera del sinsentido corriente llevándolos a un reino a la vez raramente leve y en el fondo inquietante. La obra maestra del sinsentido en lengua inglesa son los libros de Alicia de Lewis Carroll, pero Ernesto merece un puesto a su lado.

En la versión original en cuatro actos (que la condensación en tres mejora mucho), el delegado del autor, Algernon, proclama la Ley de Wilde:

Mi experiencia de la vida es que, en cuanto dice una mentira, uno se

ve corroborado por todas partes. Cuando dice la verdad queda en una posición solitaria y penosa, y nadie le cree una palabra.

En «La decadencia de la mentira», Vivían —que habla por Wilde— desecha las mentiras débiles de los políticos:

Nunca superan el nivel de la tergiversación y en realidad condescienden en demostrar, discutir y argumentar. ¡Qué diferencia con el temple del auténtico mentiroso, con sus afirmaciones francas y valientes, su irresponsabilidad soberbia, su desdén natural y saludable hacia cualquier tipo de prueba! A fin de cuentas, ¿qué es una buena mentira? Simplemente algo que constituye su propia evidencia. Si alguien carece tanto de imaginación como para apoyar una mentira con pruebas, más le vale decir en seguida la verdad.

Para Wilde, originar o poner en movimiento es mentir. Cuando en *A través del espejo* Alicia da su nombre en respuesta a la áspera pregunta de Humpty Dumpty, él la interrumpe para preguntarle: «¿Qué quiere decir«? «*¿Debe* un nombre querer decir algo?», pregunta a su vez Alicia, dudosa. Y Humpty Dumpty replica: »Desde luego que sí… Mi nombre quiere decir la forma que tengo». Como Wilde bien sabe pero no nos dice, la importancia de ser Ernesto (el nombre que tanto Gwendolen como Cecily desean para un marido) es que la palabra earnest (sincero, honrado) y el nombre Ernesto se remontan a la raíz indoeuropea er, que significa *originar*. Por lo tanto ser earnest o sincero es ser original, una formulación absurda de la que Wilde goza ladinamente, porque en general la originalidad es ajena a su genio. No hay en Ernesto ningún personaje original; todos son sublimemente extravagantes, pero siempre de un modo tradicional; y sin embargo la obra está marcada por una originalidad vivaz.

El gran hallazgo de Ernesto es Lady Bracknell, quizá el personaje más hilarante desde sir John Falstaff, estrella de ambas partes de Enrique IV y única creación de Shakespeare que compite en popularidad con Hamlet. He aquí a Lady Bracknell poniendo imperioso fin a una entrevista con Jack, luego de que éste le haya propuesto matrimonio a Gwendolen. Al informarla Jack de que ha perdido a sus padres, Lady Bracknell ha comentado: «Perder a uno de los padres, señor Worthing, puede considerarse una desgracia; perder a los dos parece negligencia».

En ese punto, como en la conclusión de la entrevista, uno oye el estilo del Dr. Johnson, que mezclado con las burlas a la solemnidad propias de Falstaff produce las desbocadas frases de Lady Bracknell:

Lady Bracknell: ¿En qué localidad se encontró el señor James o Thomas Cardew con este bolso corriente?

Jack: En el guardarropas de Victoria Station. Se lo dieron confundido con el suyo.

Lady Bracknell: ¿En el guardarropas de Victoria Station?

Jack: Sí. El de la línea de Brighton.

Lady Bracknell: Esa línea es inmaterial. Señor Worthing, le confieso que lo que acaba de contarme me deja algo perpleja. Pienso que nacer, o en todo caso ser criado, en un bolso de mano, tenga o no manijas, es una exhibición de desprecio por la decencia común de la vida familiar que recuerda uno de los peores excesos de la Revolución Francesa. Y presumo que sabe usted a qué condujo ese desafortunado movimiento. En cuanto a la localidad particular en donde se encontró el bolso, los guardarropas de estaciones de tren deberían servir para ocultar indiscreciones sociales —es probable, por cierto, que hasta hoy se hayan usado para tal fin— pero difícilmente pueden considerarse como bases seguras para una posición reconocida en la buena sociedad.

Jack: ¿Me permite entonces preguntarle qué me aconsejaría usted? Apenas necesito decir que haría cualquier cosa en el mundo por garantizar la felicidad de Gwendolen.

Lady Bracknell: Le aconsejaría firmemente, señor Worthing, que intentara adquirir lo antes posible algunas relaciones, e hiciera un esfuerzo definitivo por manifestar al menos un padre, de cualquier sexo, antes de que acabe del todo la temporada.

Jack: Vaya, no veo cómo podría arreglármelas para lograrlo. Puedo mostrarle el bolso cuando usted lo disponga. Está en el vestidor de mi casa. Creo de veras que la satisfará, Lady Bracknell.

Lady Bracknell: ¡A mí, señor! ¿Y esto qué tiene que ver conmigo? No imaginará usted que yo y Lord Bracknell soñaríamos siquiera con permitir que nuestra única hija —una joven educada con superlativo esmero— se case en un guardarropas y selle alianza con un paquete. ¡Buenos días, señor Worthing!

(Lady Bracknell se retira con majestuosa indignación.)

Las gratuitas digresiones de Lady Bracknell son victorias wildeanas que se alzan con elegancia al filo del sinsentido: «Esa línea es inmaterial», «tenga o no manijas», «de cualquier sexo», «una joven educada con superlativo esmero», «selle alianza con un paquete». ¿Cómo debemos leer los grandes pronunciamientos de Lady Bracknell? Asumo que la pregunta se parece bastante a «¿por qué Lady Bracknell nos deleita tanto?»

Que sea tan divertida se debe en parte a que, muy al contrario que Falstaff, carece de humor. Pero como Wilde está componiendo una farsa

rayana en el sinsentido, Lady Bracknell no representa en modo alguno a una persona real. La comedia shakesperiana no es el modelo principal de Wilde. En 1881 Gilbert y Sullivan, en Paciencia, habían satirizado a Wilde en el personaje de Bunthorne, un «embustero estético». Desde entonces Gilbert sobrevoló la mente creativa de Wilde, aunque sin efecto concreto hasta Ernesto, que debe más a *Iolanta y Los piratas de Penzance que a Paciencia*. Ninguno de los demás personajes —Algernon, Jack, Gwendolen, Cecily, la señorita Prism o Canon Chasuble— es tan fantástico e imponente como Lady Bracknell; pero no están más sujetos que ella al Principio de Realidad. Los dandies esteticistas de Wilde, y sus personajes grotescos, siempre nos devuelven al propio Wilde, maestro del lenguaje, la fantasía y las paradojas del arte. W. S. Gilbert no llegaba a tanto, pero Wilde (como Shakespeare), se apropiaba alegremente de lo que fuera. De modo que Ernesto subsume a Gilbert y Sullivan en el interés de una visión estética que a ellos les era ajena.

En un sentido sutil, *Ernesto* está más emparentada con el ethos de Falstaff y Sancho Panza que con cualquier otro en la literatura. El desorientador subtítulo que le puso Wilde («Comedia trivial para gente seria»), nos lleva al reino de los juegos infantiles, un mundo donde la existencia o falta de sandwiches de pepino puede desatar una crisis tremenda. La verdad, cuando pienso en *Ernesto* primero me acuerdo de Lady Bracknell y en seguida de los sandwiches de pepino, ítem culinario ahora eternamente ligado al sublime Oscar. La buena lectura de *Ernesto* consiste en parte en masticar mientras se avanza un ocasional sandwich de pepino regado con té o champán, ambos en el espíritu de la obra. Habiendo devorado todos los sandwiches de pepino al tiempo que se los negaba a Jack, Algernon compromete a su criado Lañe en un intercambio maravilloso:

Lady Bracknell: Y ahora tomaré una taza de té y uno de los sabrosos sandwiches de pepino que me prometiste.

Algernon: Claro que sí, tía Augusta. *(Va hasta la mesa de té)*

Lady Bracknell: ¿No vienes sentarte aquí, Gwendolen?

Gwendolen: Gracias, mamá, aquí estoy de lo más cómoda.

Algernon (levantando horrorizado la bandeja vacía): ¡Dios mío! ¡Lane! ¿Por qué no hay más sandwiches de pepino? Los encargué especialmente.

Lane (con gravedad): Esta mañana no había pepinos en el mercado, señor. Fui dos veces.

Algernon: ¡No había pepinos!

Lane: No, señor. Ni pagando al contado.

Algernon: Está bien, Lane. Gracias.

Lane: Gracias a usted, señor. *(Sale)*

Algernon: Me deprime enormemente, tía Augusta, que no se consigan pepinos ni pagando al contado.

La compulsión devoradora del joven dandy Algernon no cesa en toda la obra. Parecerá raro comparar a Algernon con Falstaff, que sólo tiene relaciones negativas con el mundo de la elegancia; pero se diría que Wilde, que amaba a Falstaff, lo hubiera dividido entre Lady Bracknell (el lenguaje) y Algernon (el apetito). «En el arte todo importa salvo el tema», observó Wilde, otro aforismo de particular valor en nuestra era ideológica.

2

Wilde habría podido titular su mejor obra *La importancia de ser despreocupado*, de no ser porque, como hemos visto, el significado secreto de *earnest* era para él «originar». Ser original era mentir, pero mentir despreocupadamente, en interés del arte. Según le dijo Oscar a un amigo, la filosofía de la obra era «que las cosas triviales de la vida se traten con seriedad y las cosas serias con trivialidad estudiada y sincera». Pensemos en el interés de Algernon por la comida: »Detesto a la gente que no se toma las comidas en serio. Es tan superficial».

¿Debemos leer *Ernesto* como farsa, como absurdo o como la mayor pieza moral de Wilde? Exhorto a leerla como las tres cosas, porque aquí, y acaso aquí solamente, Wilde manifiesta su hermoso genio de forma definitiva. Todos en la obra son admirablemente egoístas, lo que en ese reino absurdo es una virtud primordial. Como señala Gwendolen con orgullo, los personajes de Wilde nunca cambian —salvo de afectos— y siempre son serios mentirosos. A la cabeza está Lady Bracknell, que como una poetisa romántica impone su visión a la realidad, aunque la visión es una parodia del mero egoísmo.

En la subestructura de *Ernesto* no hay pecado ni culpa; la paradoja de la mentira seria estriba en que todos dicen la verdad, bien como reflexión subsidiaria, bien como extravagancia e hipérbole. Esto se debe a que la mentira estética es visionaria y no se opone a la verdad ni a la realidad sino al tiempo — y su vasalla, la naturaleza. La grandeza de la figura de Lady Bracknell radica en que triunfa sobre el tiempo, diosa de la «trivialidad estudiada y sincera».

Jorge Luis Borges observó que Oscar siempre tenía razón, o casi siempre. Wilde dramaturgo es un crítico soberbio, «siempre original en sus citas» —como observó Arthur Symons— y también un autobiógrafo

civilizado; ya que ésta era para él la esencia de la crítica. Wilde previene contra el crítico que cae en «descuidados hábitos de precisión», ya que la crítica más alta debería ver el objeto «como no es realmente en sí». De ahí que *Ernesto* rechace tanto la naturaleza como la sociedad y desdeñe imitarlas. El «pasionado celibato» al que Lady Bracknell condena (momentáneamente) a Gwendolen y Jack, a Cecily y Algernon, no es la perversión refinada que nos sentiríamos tentados de vislumbrar, sino una broma sabia; pues los personajes de Wilde no son seres humanos. Son paradojas —en— juego en el campo de la más jubilosa visión del autor. Lo mismo que la sátira, siempre amable, Wilde mantiene la chabacanería esencial de la obra bajo control cuidadoso y constante.

He hablado de Lady Bracknell como un triunfo sobre el tiempo. En rigor, la pieza acaba como triunfo de ella; sus virtudes egoístas dominan la estupenda conclusión, con todos al borde del matrimonio bajo su firme bendición. ¿No debemos leer el drama con la conciencia de que no son Jack ni Algernon los genuinos representantes de Wilde, sino Lady Bracknell? Si Ibsen era Hedda Gabler, Oscar era Lady Bracknell, cuya extravagancia supera a la de todo el resto:

Lady Bracknell (saca el reloj): Vamos, querida. (Gwendolen se levanta) Ya hemos perdido cinco trenes, si no seis. Uno más que perdamos y en el andén empezarán los comentarios.

Una vez quise usar esta cita como epígrafe de mi libro *El canon occidental* (que al fin no lleva epígrafe) pero mis editores la rechazaron por mayoría. A mí me parece una piedra de toque para el lector del año 2000 y para toda literatura imaginativa realmente canónica. ¿Cómo leer *La importancia de ser Ernesto*? Tendríamos que empezar por aquello para lo cual Lady Bracknell es sublimemente incapaz: reconocer que, viendo a Gwendolen y su formidable madre, nadie en el andén podría saber que han perdido cinco trenes, ¡por no hablar de seis! Tan egomaníaca es Lady Bracknell que el mundo entero es, no sólo su público, sino su secretario. Sin embargo esta es su insensata grandeza, y la de la obra, y por eso necesitamos seguir leyendo *La importancia de ser Ernesto*.

OBSERVACIONES SUMARIAS

Shakespeare, tan abundante, también es el maestro de la elipsis, de dejar cosas fuera. En *Marco Antonio* y *Cleopatra* nunca vemos a los amantes juntos en soledad; nos queda a nosotros imaginar cómo son uno con otro cuando no está el público escénico de acompañantes y servidores. *El rey*

Lear es una obra donde el villano principal, Edmund, y Lear, no tienen ni un diálogo. Shakespeare quiere que conjeturemos por qué les sería imposible comunicarse. En *Hamlet*, como he indicado, hay una diferencia extraordinaria entre el príncipe de los actos primero a cuarto —que tiene unos dieciséis o dieciocho años— y la madura silueta del acto quinto, que tiene por lo menos treinta aunque en la obra no parezca haber pasado más de tres o cuatro meses.

Leyendo las obras de Shakespeare uno aprende a meditar sobre lo que quedó fuera; es una de las muchas ventajas que el lector de Shakespeare tiene respecto al espectador de teatro. Lo ideal sería leer una obra, ver un buen montaje y volver a leerla. Aunque no tenemos pruebas, al propio Shakespeare, que dirigió obras suyas en el Globe, debía desasosegarlo que la representación dejara tanto de lado. Por mucho que Shakespeare lo instruyera, cuesta imaginarse al actor Richard Burbage captando y transmitiendo todas las ironías de Hamlet, o al payaso Will Kemp abarcando la plenitud del ingenio de Falstaff en *Enrique IV*.

Es probable que ni los lectores más conscientes puedan absorber toda la teatralidad de Hamlet y su obra, un «poema ilimitado» e inagotable. Tal es la gloria de Hamlet y la razón de su posición central en la experiencia literaria. Como hemos visto, Ibsen, sutil y encubiertamente influido por Shakespeare, mezcla a Cleopatra con Yago en la locamente atractiva Hedda Gabler, una mujer auténticamente fatal. Aunque no tan infinita como en Hamlet, la teatralidad tiene en Hedda una fuerte presencia. Tanto Shakespeare como Ibsen amplifican la teatralidad, la conciencia de la obra de ser una obra, en parte para sugerir un contexto de nihilismo que en Dostoievski representa la amarillenta atmósfera de Petrogrado. Ya que dentro del drama lo que debemos saber llegamos a saberlo por medio del monólogo o el diálogo, la voz informante del novelista es sustituida por la teatralidad misma. La inmensa influencia de Shakespeare en la mayoría de las novelas consideradas en este libro atestigua con qué extraordinario éxito amplió *Hamlet* los horizontes del arte literario.

He postulado que se lea a Ibsen como leemos a Shakespeare y no como leemos (o vemos representado) a Arthur Miller. Está claro que la gran comedia de Oscar Wilde demanda otro tipo de lectura, más apropiada a la literatura del sinsentido, el arte de Lewis Carroll, Edward Lear y Gilbert y Sullivan. El sinsentido es una variedad de la fantasía literaria; se dirige al adulto implícito en el niño y al niño escondido en el adulto. Si bien Lady Bracknell tiene elementos falstaffianos, como he dicho, la iluminaría más un enfrentamiento con Humpty Dumpty. La mejor manera de leer *La*

importancia de ser Ernesto es en estrecha conjunción con los libros de Alicia. En ocasiones es bueno imaginar a Shakespeare sobreviviendo siglos después, en parte para verlo escoger literatura de épocas muy posteriores a su logro. Si hay otra vida, y en ella la gente sigue leyendo (algo más apropiado, sin duda, que mirar televisión celestial) a mí me gustaría escuchar a Shakespeare leyendo en voz alta *A través del espejo*.

V

NOVELAS (2ª parte)

1. HERMÁN MELVILLE: «Moby-Dick»

Moby-Dick, de Hermán Melville, es el ancestro indiscutible de las seis novelas norteamericanas modernas que en dos secuencias examinaré en este capítulo. La primera secuencia está compuesta por *Mientras agonizo* de William Faulkner, *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West, *La subasta del lote 49* de Thomas Pynchon y *Meridiano de sangre* de Cormac McCarthy. La segunda comprende sólo dos novelas: *El hombre invisible* de Ralph Waldo Ellison y *El cantar de Salomón* de Toni Morrison. Pero dado que en última instancia la fuerza vinculante de ambas es *Moby-Dick*, quiero empezar echando una breve mirada a la más negativa de las visiones norteamericanas, al menos antes de *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy.

Leer bien *Moby-Dick* es una empresa vasta, según corresponde a uno de los pocos aspirantes vernáculos a la conquista de una épica nacional. Pero como el protagonista de la novela es el capitán Ahab, me limitaré a repasar ciertos problemas de lectura que él presenta. Figura nítidamente shakesperiana, con tantas afinidades con el rey Lear como con Macbeth, en el sentido técnico Ahab es (como Macbeth), un villano —héroe. Tras sesenta años de relecturas de la novela, no me he desviado de la experiencia que tuve al leerla a los nueve: para mí Ahab es antes que nada un héroe, así como la persona «Walt Whitman» y Huckleberry Finn son héroes norteamericanos rivales. Sí, Ahab es responsable de la muerte de toda su tripulación, él incluido— con la sola excepción del superviviente jobiano, el narrador que nos pide que lo llamemos Ismael. No obstante, urgiéndola a acompañarlo en la vengadora empresa de dar caza y muerte a *Moby-Dick*, —níveo Leviatán, ballena evidentemente imposible de matar— ha congregado en torno a sí la tripulación entera, aun al reticente primer oficial Starbuck. Cualquiera sea su culpabilidad (la decisión cae libre, aunque a Ahab sólo lo habría detenido un rechazo grupal), parece mejor pensar en el capitán del *Pequod* como un protagonista trágico, muy cercano a Macbeth y

al Satán de Milton. Dentro de su monomanía visionaria, Ahab tiene un toque quijotesco, si bien su dureza nada tiene en común con el espíritu lúdico de Don Quijote.

William Faulkner dijo que *Moby-Dick* era el libro que le habría gustado escribir; su versión más cercana fue ¡*Absalón*! ¡*Absalón*!, cuyo obsesionado protagonista Thomas Sutpen puede considerarse una reescritura de Ahab. En su encumbrada retórica, Faulkner observó que el final de Ahab era «una especie de Gólgota del corazón que en la sonoridad de su ruinoso hundimiento se vuelve inmutable». La palabra «ruinoso» no es peyorativa, ya que Faulkner añadió: «Bien, ésa es muerte para un hombre».

Moby-Dick es el paradigma ficcional de lo sublime norteamericano, de un logro profundo, no importa si en la cumbre o en el abismo. Pese a la considerable deuda que tiene con Shakespeare, es una obra inusualmente original, nuestra mezcla nacional del Libro de Jonas y el Libro de Job. Ambos textos bíblicos son citados por Melville; el padre Mapple cita párrafos de Jonas en su maravilloso sermón, mientras que el «Epílogo» de Ismael toma como epígrafe la fórmula usada por los cuatro mensajeros que informan a Job de la destrucción de su familia y sus bienes terrenos: «Y sólo yo escapé para contártelo».

Faulkner alcanza una originalidad radical en *Mientras agonizo*, que en mi opinión es su obra maestra incluso por encima de *Luz de agosto*, *Santuario*, *El ruido y la furia* y *¡Absalón, Absalón!* La misma originalidad asiste a *Miss Lonelyhearts*, la novela breve de Nathanael West, y *La subasta del lote 49*, de Thomas Pynchon. Una originalidad aterradora es la marca distintiva de Cormac McCarthy en *Meridiano de sangre*, que en el umbral del siglo xxi me parece la obra imaginativa más fuerte entre todas las de escritores norteamericanos vivos. Siempre difícil después de Shakespeare y Cervantes, la verdadera originalidad resulta particularmente ardua para nuestra literatura de los dos últimos siglos. No hago profecías respecto al veintiuno pero, puesto que los Estados Unidos ya son el País del Atardecer de la alta cultura occidental, será difícil evadir cierta sensación de retraso.

Starbuck le dice a Ahab que la caza de *Moby-Dick* contraviene los designios de Dios. Ahora bien, ¿quién es exactamente el Dios de Melville, o el de sus sucesores: Faulkner, West, Pynchon, McCarthy? Como Prometeo en la literatura antigua y la romántica, como el Satán de Milton, Ahab se opone al dios del cielo, aun si queremos dar a ese dios el nombre de Yahveh o Jehová. Parece como si Ahab se hubiera convertido del cristianismo cuáquero a una versión parsi del maniqueísmo, en la cual dos deidades rivales se disputan el cosmos. El demónico capitán del *Pequod* ha embarcado de contrabando un

grupo de parsis (zoroastrianos persas de la India) para que tripule su barca ballenera personal, con Fedalá como arponero. Fedalá es el doble sombrío de Ahab; al final del gran capítulo 132, «La sinfonía», Ahab contempla el océano y observa que «allí, en el agua, hay reflejados dos ojos de mirada fija». Son los ojos de Fedalá, pero también los de Ahab.

Melville no era cristiano, y tendía a identificarse con la antigua herejía gnóstica, en la cual el Dios — creador es un impostor torpe, mientras que el Dios verdadero, llamado el Extraño o el Ajeno, está exiliado en algún lugar de las regiones exteriores del cosmos. El Faulkner temprano y más grande es una especie de gnóstico sin saberlo; cada uno a su modo, West, Pynchon y McCarthy lo son sin duda a sabiendas. Mi asunto es cómo leer la mejor ficción de estos escritores, y por qué, y no instruir a mis lectores en heterodoxias antiguas (¡al menos no aquí!), pero la primera serie de novelas que he elegido (cuatro), en la estela de Melville, alcanzan un esplendor negativo en modos, según veremos, paralelos a los de las visiones gnósticas.

En el Libro de Job, Yahveh se jacta ante el desdichado Job del poder que tiene sobre la humanidad el Leviatán, al que Melville llama Ballena Blanca: Moby Dick. Mutilado por Moby-Dick, Ahab afirma su orgullo y su derecho a la venganza, la posesión de una chispa, en el capítulo 119, titulado «Las candelas»:

—¡Ah, tú, claro espíritu del claro fuego, a quien en estos mares yo adoré antaño como persa, hasta que me quemaste tanto en el acto sacramental que sigo llevando ahora la cicatriz! Te conozco, y ahora sé que tu auténtica adoración es el desafío. No has de ser propicio ni al amor ni a la reverencia; e incluso al odio no puedes sino matarlo, y todos caen muertos por ti. No hay ahora necio temerario que te haga frente. Yo confieso tu poder mudo y sin lugar, pero hasta el último hálito de mi terremoto la vida disputará el señorío incondicional e integral sobre mí. En medio de lo impersonal personificado, aquí hay una personalidad. Aunque sólo un punto, como máximo: de donde quiera que haya venido; adonde quiera que vaya; pero mientras vivo terrenalmente, esa personalidad, como una reina, vive en mí y siente sus reales derechos. Pero la guerra es dolor y el odio es sufrimiento. Ven en tu más baja forma de amor y me arrodillaré ante ti y te besaré; pero en tu punto más alto, ven como mero poder de arriba; y aunque botes armadas de mundos cargados hasta los topes, hay algo aquí que sigue indiferente. Ah, claro espíritu, de tu fuego me hiciste y, como auténtico hijo, te lo devuelvo en mi aliento. [11]”

Según Ahab, la manera correcta de adorar el fuego es afirmando la propia identidad en contra de él. «¡Golpearía al sol si me insultara!», exclama

el prometeico capitán, estableciendo un patrón de desafío que ninguno de sus seguidores ha igualado.

He limitado mi lectura de *Moby-Dick* a un breve análisis del capitán Ahab porque es el precursor de todos los buscadores norteamericanos que estudiaré en este capítulo. Pero no puedo abandonar la epopeya de Melville, libro que venero desde la infancia, sin elogiar su extraordinario aliento narrativo. Ahab nos cautiva aunque su monomanía nos espante. Es norteamericano hasta la médula, feroz en su deseo de vengarse pero siempre extrañamente libre, quizá porque ningún norteamericano se siente libre de verdad si por dentro no está solo.

2. WILLIAM FAULKNER:«Mientras agonizo»

El mejor comienzo de toda la novela norteamericana del siglo veinte pertenece a *Mientras agonizo* (1930), la obra maestra de William Faulkner. El libro consiste de cincuenta y nueve monólogos interiores, cincuenta y tres de ellos de miembros de la familia Bundren. Los Bundren son un orgulloso clan de blancos pobres que entre inundaciones y fuegos pugnan heroicamente por llevar el ataúd que contiene el cadáver de Addie, la madre, al cementerio de Jefferson, Mississippi, donde ella deseaba que la enterraran junto a su padre. Diecinueve secciones, incluida la primera, son habladas por el notable Darl Bundren, un visionario que finalmente cruza la frontera de la locura. Al comienzo de la novela oímos la conciencia de Darl mientras va con su hermano enemigo, Jewel, hasta la casa en donde está muriendo Addie:

Jewel y yo subimos del campo, siguiendo el sendero en fila de uno. Aunque yo voy cinco metros por delante, cualquiera que nos mire desde la barraca del algodonal verá el raído y roto sombrero de paja de Jewel una cabeza por encima de la mía.

Al subir la cuesta, Darl oye a su hermano carpintero, Cash, serrando madera para el ataúd de la madre y hace esta observación desapasionada:

Buen carpintero. Imposible que Addie Bundren encuentre uno mejor ni una caja mejor donde estar. Le dará confianza y consuelo.

Sin el amor de Addie, el disociado Darl insiste en que él no tiene madre y su extraordinaria conciencia refleja la convicción. Severo, sencillo, digno, sugestivo, el comienzo de *Mientras agonizo* presagia la originalidad de la novela más sorprende del autor. Los rivales de Faulkner no escribieron nada parecido. *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald empieza con el padre de Nicle Carraway diciéndole: «Sólo recuerda que no todos en este mundo han tenido las ventajas que tuviste tú», admonición muy saludable de no criticar

a los demás pero francamente lejana a la sublimidad de Faulkner. Por su pare, Hemingway empieza Fiesta con la siguiente ironía: «En un tiempo Robert Cohn había sido en Princeton campeón de boxeo peso mediano». Faulkner también está mucho más allá de esto. Creo que el único rival posible para el comienzo de *Mientras agonizo*, dentro de su tipo, es el de la pasmosa *Meridiano de sangre* (1985), de Cormac McCarthy, donde el narrador nos presenta al Chico, protagonista trágico a quien finalmente destruirá el siniestro y «yaguesco» juez Holden:

Vean al niño. Es pálido y flaco, lleva una camisa de hilo delgada y harapienta. Alimenta el ruego de la cocina. Afuera se extienden campos ensombrecidos con jirones de nieve y más allá bosques oscuros que todavía albergan algunos de los últimos lobos. Viene de una familia de talladores de madera y constructores de acequias pero en verdad su padre ha sido maestro. Se apoya en la bebida, cita poetas que ya nadie conoce. Acuclillado frente al fuego el muchacho lo mira.

En esta gran prosa se funden los acentos de Hermán Melville y de William Faulkner. Pero, como me ocupo de *Meridiano de sangre* al final de esta serie, vuelvo de momento a *Mientras agonizo*. El título se refiere a Addie Bundren, que muere poco después de que empiece el libro —un deliberado *tour-de-force*—, pero Faulkner citaba de memoria las amargas palabras que el espectro de Agamenón dice a Ulises en la Odisea (libro xi, el Descenso a los muertos):

Y la cara de perra, enviándome al Hades, no se dignó siquiera cerrarme los ojos mientras agonizaba.

Asesinado por su mujer y el amante de ésta, tanto Agamenón como su destino tienen poco que ver con la novela. Faulkner quería más la frase que el contexto y la tomó, aunque acaso también haya querido sugerir que la falta de amor entre Addie Bundren y su hijo tiene alguna semejanza con la relación de Clitemnestra con Orestes y Electra. Clitemnestra es la «cara de perra» que envía a Agamenón al Hades sin cerrarle los ojos, y en todo caso Addie es más desagradable aún que ella.

Aunque Faulkner no numera los cincuenta y nueve monólogos interiores que constituyen el libro, sugiero al lector que por comodidad, y en bien de las referencias bibliográficas, lo haga en su ejemplar de bolsillo. Addie sólo dice una sección, la cuadragésima, pero le alcanza para enajenar a cualquiera:

Me acuerdo que mi padre siempre decía que la razón de vivir era prepararse a estar mucho tiempo muerto. Y como yo tenía que mirarlos un día tras otro, cada cual con su secreto y su pensamiento egoísta, y con la

sangre extraña a la sangre del otro y a la mía, y pensaba que al parecer para mí ese era el único modo de prepararme para estar muerta, odiaba a mi padre por haber tenido la idea de plantarme. No veía la hora de que cometieran una falta para poder azotarlos. Cuando caía el látigo lo sentía en mi carne; cuando abría y laceraba la que corría era mi sangre, y con cada latigazo pensaba: ¡Ahora os enteráis de que existo! Ya soy algo en vuestra vida secreta y egoísta, ahora que os he marcado la sangre con mi sangre para siempre…

Uno empieza a comprender por qué esta mujer sádicamente perturbada quiere que la entierren junto al padre. Muerta, Addie es una maldición mayor aún que cuando vivía; esto vemos a medida que se nos cuenta la saga grotesca, heroica, a veces cómica y siempre atroz de los cinco hijos y el marido que cruzan fuegos y torrentes para llevar el cadáver hasta el deseado lugar de reposo. Farsa trágica, *Mientras agonizo* tiene, no obstante, inmensa dignidad estética y es una sostenida pesadilla de lo que, sombríamente, Freud llamó «novela familiar». Ciertos críticos píos han tratado de interpretarla como afirmación de los valores familiares cristianos, pero creo que semejante juicio dejará al lector perplejo. Como en otros momentos de su gran década (1929 — 1939), la visión novelística de Faulkner se basa en un horror de familias y comunidades y ofrece como valor único la paciencia estoica, que en este caso no basta para salvar al dotado Darl Bundren del loquero.

Las tonalidades de los monólogos interiores —sobre todo de los diecinueve de Darl— son tan irónicas, que al principio el lector puede sentir que Faulkner prescinde demasiado de guiarle la respuesta. No hay género que pueda asistirnos para comprender esta epopeya de blancos pobres de Mississippi cumpliendo el último deseo de una madre espantosa. Prácticamente el único principio que une a los Bundren es el honor familiar, ya que el padre, Anse, es a su modo tan destructivo como Addie. Los tres monólogos que se le dan a Anse —los número 9, 26 y 28 (si uno los numera)— lo establecen como un manipulador caprichoso, terco y taimado, tan egoísta como la mujer.

Dewey Dell, única hija, tiene su dignidad; pero no encuentra fuerzas para llorar a la madre porque, como blanca pobre soltera y embarazada, está obligada a buscar en vano un modo de abortar en secreto. El niño Vardaman simplemente niega la muerte de Addie; hace agujeros en el ataúd para que respire y al fin la identifica con un gran pez que atrapó mientras ella agonizaba: «Mi madre es un pez». Faulkner centra la novela en la conciencia de Darl Bundren y en los actos heroicos de los otros hijos, Cash el

carpintero y Jewel el jinete (hijo natural de Addie, fruto de una relación adúltera con el reverendo Whitfield).

Jewel es feroz, temerario y sólo capaz de expresarse mediante la acción intensa. Su único monólogo (el 4), una protesta contra Cash por la confección del ataúd, concluye con una visión posesiva: él protegerá a la madre moribunda de la familia y el mundo entero:

… no será con todos los cabrones de la comarca viniendo a mirarla porque si hay un Dios para qué demonios está. Será con ella y yo solos en lo alto de una colina y yo tirándoles a la cara las piedras de la colina, levantando piedras y arrojándoselas colina abajo a la cara y los dientes y todo por Dios hasta que ella esté tranquila…

Jewel y Darl se odian con pasión mutua y entre Darl y Dewey Dell hay una hostilidad oscura, implícitamente incestuosa. Cash, que mantiene un vínculo cálido con todos los hermanos, es simple, directo y heroicamente resistente, y como Jewel un hombre de valor físico irreflexivo. Pero Darl es el corazón y la grandeza de *Mientras agonizo*, y claramente el narrador sustituto de Faulkner.

Darl acaba en algo parecido a la esquizofrenia, pero es de una singularidad y un poder visionario imposibles de reducir a la locura. Todos los monólogos interiores son notables. He aquí el final del décimo séptimo de los diecinueve:

…y como el sueño es no-es y la lluvia y el viento son era, eso no es. Pero la carreta es, porque cuando la carreta sea era, Addie Bundren no será. Y Jewel es, así que Addie Bundren tiene que ser. Y entonces yo tengo que ser, si no no podría vaciarme para dormir en una habitación extraña. Y entonces si todavía no me he vaciado es que soy es.

Cuántas veces me he acostado con lluvia bajo un techo extraño, pensando en casa.

Dudoso de su identidad, Darl tiene una percepción shakesperiana de la nada que es una versión del nihilismo de Faulkner (siempre en la gran etapa de 1929 — 1939), y de su experiencia durante la guerra, que consistió en entrenarse como piloto de la Fuerza Aérea Británica pero no volar nunca. A Darl, que estuvo en la Primera Guerra Mundial, la experiencia apenas le ha marcado la conciencia. Como le repugna la terrible odisea de llevar el cadáver en carreta hasta donde Addie nació, casi sabotea el esfuerzo prendiendo fuego a un granero; pero sólo consigue inspirar en Jewel un heroísmo renovado.

Faulkner hace continuo hincapié en que Darl es un sabedor. Sabe que su hermana está embarazada, que Jewel no es hijo de Anse, que en el

verdadero sentido su madre no es su madre y que la actitud humana es una especia de desastre aborigen. Y sabe que hasta el paisaje es un vacío, una caída desde una realidad previa. Así en la sección 34:

… Sobre la superficie incesante se alzan —árboles, cañas, enredaderas— sin raíces, cercenadas de la tierra, espectrales sobre una escena de desolación inmensa pero circunscrita llena de la voz del agua yerma y doliente.

Poeta y metafísico intuitivo, Darl se encuentra peligrosamente cerca de un precipicio al cual debe caer. Las heridas psíquicas que lleva son el legado de la frialdad de Addie y el egoísmo de Anse; está destinado a la demencia. Para él no hay salida; sólo siente deseo sexual por la hermana y la familia es su condena.

En el último monólogo (57) que le oímos está tan disociado que todas sus percepciones, más anómalas que nunca, lo observan en tercera persona. Dos guardias lo escoltan en tren al manicomio del estado, y la voz interior nos hace añicos:

Uno se sentó a su lado y el otro se sentó enfrente de él de espaldas al viaje. Uno tenía que viajar de espaldas porque el dinero del estado tenía una cara para cada reverso y un reverso para cada cara y ellos viajan con el dinero del estado lo cual es incesto. Las monedas tienen una mujer de un lado y un búfalo del otro; dos caras y ninguna espalda.

Partido en dos, Darl conversa consigo mismo pero no deja de ver: «el dinero del estado lo cual es incesto». Acecha este pasaje la rabelesiana burla de Yago del amor heterosexual —el amor es una bestia de dos espaldas—, pero hay una consideración más profundamente shakesperiana en el dinero del estado visto como incesto; no estamos muy lejos de *Medida por medida*.

Puede que *Mientras agonizo* se le haga difícil al lector. Bien, es difícil; pero legítimamente. Faulkner, que tenía una aguda necesidad de ser su propio padre, exaspera a ciertas feministas con su identificación implícita pero obsesiva de la sexualidad femenina con la muerte. La cordura de Darl muere con la madre, y en cierto sentido su trastorno explícita lo que en los hermanos permanece mudo. En este libro la naturaleza es en sí misma una herida. André Gide hizo la extraña observación de que los personajes de Faulkner carecían de alma; lo que quería decir es que los Bundren, como los Compson de *El ruido y la furia*, no tenían esperanza, no podían creer que alguna vez fueran a levantarles la condena. Dios se niega a entablar alianza alguna con los Bundren o los Compson, tal vez porque vienen de un abismo y a él deben regresar. Quizá por eso Dewey Dell grite que cree en Dios con tanta desesperación. *Mientras agonizo* hace un retrato catastrófico de la

condición humana, con la familia nuclear como la catástrofe más terrible.

3. NATHANAEL WEST: «Miss Lonelyhearts»

Flannery O'Connor asociaba el espíritu de *Miss Lonelyhearts* [12] con el de *Mientras agonizo*, que eran sus dos novelas modernas favoritas. Era una muestra de perspicacia digna de ella: hay una afinidad profunda, no superficial, entre estos dos libros apocalípticos. Como el de Faulkner, el de West no es una sátira sino una farsa trágica. Parodista de genio rancio, con *Miss Lonelyhearts* West logró su obra maestra. Claro que publicó la novela con sólo treinta años y habría podido sobrepasarla si no hubiera muerto en un accidente automovilístico a los treinta y siete. Con todo, el libro es tan sublime en su negatividad, tan perfecto en su desesperación farsesca, que uno no desearía que fuese diferente ni mejor.

Si bien el primer encuentro con *Miss Lonelyhearts* deja al lector estupefacto, el libro no es difícil como *Mientras agonizo*. West, nacido Nathan Weinstein, es sin duda es el más grande escritor judío de Norteamérica antes de que Philip Roth llegara a la reciente etapa en que produjo *El teatro de Sabbath* y *Pastoral americana*. Especie de judío antisemita, carente de interés por la tradición judía esotérica (la Cabala) y sin conocimiento alguno de ella, West, irónicamente, se convirtió en una figura literaria significativa de la historia del gnosticismo judaico. Quien desee encontrar un contexto apropiado para la lectura de *Miss Lonelyhearts* debería leer el gran ensayo «La redención por el pecado» incluido en La *idea mesiánica en el judaismo*, de Gershom Scholem.

West se arriesga a presentar en su soberbia novela breve dos protagonistas antipáticos: *Miss Lonelyhearts*, que escribe la sección de asistencia a los desesperados en el periódico neoyorquino Dispatch, y su editor Shrike. Nunca se nos da el nombre real de *Miss Lonelyhearts*, un presunto Cristo humanamente inadecuado; pero el nombre de Shrike es inmejorable. Unsbrike (alcaudón, usado antiguamente en cetrería) es un pájaro entre pequeño y mediano, de pico notablemente ganchudo y máscara facial más bien desagradable. Su nombre latino, *lanius*, significa «carnicero», y en inglés se lo suele llamar *butcher-bird* (pájaro carnicero), dado que tiene la costumbre de empalar insectos en las espinas de los arbustos y luego devorarlos. Hay en esto connotaciones de crucificción, y Shrike es una especie de Satán norteamericano que atormenta a Miss Lonelyhearts y si pudiera lo crucificaría.

A lo largo de la novela prevalece un tono desesperado, un salvajismo

de intensidad casi histérica. El estilo sienta a la naturaleza y el talante de Miss Lonelyhearts; es un Adán Americano caído, un presunto Walt Whitman que proclama el amor universal pero es frío hasta la médula. A Shrike también lo consume la histeria religiosa, una desesperación que emana de la nostalgia de Dios, un ansia de Cristo.

West da realce a la novela dejando comprender al lector que el incesante (y elocuente) lenguaje «empalador» de Shrike ha destruido a Miss Lonelyhearts mucho antes de que el relato comience. Cruzando un parquecillo, Miss Lonelyhearts pisa «la sombra de una farola que caía sobre el sendero como una flecha»; y como una flecha la sombra se clava en él. West consideraba el libro una «novela lírica». Dentro de la espectacular economía verbal que alcanzó, casi no hay frase que no tenga importancia. Acaso al lector lo cautiven, como a mí, ciertas cartas que Miss Lonelyhearts recibe para la columna del Sufrimiento, en especial una de una chica de dieciséis años que ha nacido sin nariz:

Estoy sentada mirándome todo el día y llorando. Tengo un agujero grande en medio de la cara que mete miedo a toda la gente, incluso a mí misma, sí que no puedo culpar a los chicos que no quieren salir conmigo. Mi madre me quiere, pero llora terriblemente cuando me mira.

¿Qué habré hecho yo para merecer un castigo tan terrible?[13]

La risa que nos provoca la carta es una reacción defensiva; del mismo modo tendemos a reír de incomodidad con toda la violencia grotesca en la que West abunda, y que en la frase final de la novela destruirá literalmente a Miss Lonelyhearts. Los quince retablos, cada uno con su título, rezuman violencia abierta o reprimida. Llega un momento en que hasta una primavera muy tardía causa la siguiente reflexión: «Se había necesitado toda la brutalidad de julio para torturar el polvo exhausto hasta extraerle unas pocas varas verdes».

Shrike y Miss Lonelyhearts son dobles invertidos; ambos representan a West, escindido entre la inteligencia satánica del primero y la incapacidad para creer del segundo. Tan convencido está Miss Lonelyhearts que el mundo entero ha muerto que: «Se preguntó si la histeria era realmente un precio demasiado alto para devolverlo a la vida». La grandeza demónica de Shrike alcanza su epifanía negativa en la sección octava, «Miss Lonelyhearts en el pantano de la depresión», en donde se ofrece al lector o lectora una soberbia parodia de las «salidas» que tendría para elegir. Se oye al propio West en las despiadadas imitaciones que hace Shrike, empezando por el vitalismo sexual de D M. Lawrence:

A ese ritmo siembras, te afanas y azuzas a tu ganado, entre las hileras

preñadas de maíz y patatas. Tu andar se convierte en el cadencioso paso sexual del indio embriagado por la danza y vas hundiendo la semilla en la tierra que es mujer.

Más graciosa todavía me parece la parodia del temprano primitivismo de Melville, por ejemplo el de *Typee*:

Por la tarde, junto a la laguna azul, cantas para tu amor las suaves sílabas y vocablos de su lánguido idioma. Tu cuerpo está tan tostado como el suyo y los turistas sólo te distinguen si te señala el indignado dedo del misionero… Te pasas los días soñando, pescando, cazando, bailando, nadando, besando y recogiendo flores para adornar tu pelo…

El encantador detalle narcisista de recoger flores no para el pelo de la amada, sino para el propio, casi nos despierta cariño por Shrike. Entretanto las maravillosas parodias continúan y culminan con el esteticismo, el credo del sublime Walter Pater y el divino Oscar Wilde:

Diles que sabes que tienes los zapatos rotos y la cara llena de granos, sí, y los dientes de caballo y un pie deforme, pero que no te importa, porque mañana tocan los últimos cuartetos de Beethoven en el Carnegie Hall y en casa tienes las obras de Shakespeare en un volumen.

La posición de ese «sí» es magnífica, y la estética se descartada como una tediosa evasión más, semejante a las drogas, el alcohol y el suicidio. Llegado a la cumbre de su elocuencia satánica, Shrike exclama: «Todo es desolación y vejación para el espíritu. Me siento muy mal». El mal es *él*, el infierno, y en su ámbito también está Miss Lonelyhearts: la segunda mitad de la novela describe el descenso del fallido Cristo norteamericano al abismo de Fay Doyle, la no recompensada mujer de Peter Doyle (nombre del amado de Walt Whitman). En la cruel sección final, sombríamente titulada «Miss Lonelyhearts tiene una experiencia religiosa», el tullido Doyle aparece con una pistola. Convertido en Cristo, Miss Lonelyhearts lo recibe en éxtasis:

La pistola que había dentro del paquete se disparó y Miss Lonelyhearts se desplomó, arrastrando al tullido consigo. Los dos cayeron dando tumbos escaleras abajo.

La novela acaba con estas palabras, epítome de la visión de Nathanael West. ¿Cómo leer *Miss Lonelyhearts*? Con la atención nerviosa apta para una «novela lírica» que es a un tiempo una parodia de la religiosidad americana y un ejemplo mayor de su poder prevaleciente. Según profetizó West, hoy en día no hay ninguna nación tan religiosa ni implícitamente violenta como la nuestra. Sólo un puñado de norteamericanos no cree en Dios, y sólo un puñado de los que creen no están convencidos de que Dios los ama en régimen personal e individual.

Baruch Spinoza, el gran filósofo de la ética judeo-holandés observó —es fama— que era esencial aprender a amar a Dios sin esperar que él nos amara a cambio. No conozco afirmación menos norteamericana. ¿Por qué leer *Miss Lonelyhearts*? Para comprender mejor la obsesión norteamericana por las armas y la violencia, nuestra fanática necesidad de que Dios nos ame y nuestras raíces gnósticas (siempre abiertamente negadas), que nos enseñan la redención por el pecado, pero sobre todo para experimentar los placeres que ofrece uno de los mayores parodistas que hemos tenido después de Mark Twain.

No habrá en nuestro país más escritores como West; la parodia literaria se extinguió con él, si bien el rescoldo se avivó un tiempo en su cuñado S. J. Perelman. Los destellos del estilo en el último Terry Southern y el metamórfico Gore Vidal han amainado. Están las autoparodias del Hemingway de los años finales y las parodias posteriores de Mailer, tanto de Hemingway como de sí mismo. Estos talentos formidables han sido subsumidos por las realidades de los medios de comunicación; ¿qué autoparodia podría competir con los noticieros televisivos, los comentaristas o aun con el «New York Times»? La realidad norteamericana es más grotesca y cómica que lo que podría concebir el mejor parodista. Hay algo curiosamente nostálgico en *Miss Lonelyheaits*, juicio mío éste que habría irritado a West. Sin embargo él no era un satírico, de los que secretamente esperan mejorarnos, sino un parodista demónico: aportaba algo de música para celebrar nuestra marcha al infierno. Leámoslo por sus profecías, y por la inquietante risa que nos provoca, mientras nos acercamos al abismo que la religión norteamericana ha preparado para el alma del país.

4. THOMAS PYNCHON: «La subasta del lote 49»

En cierto modo, Edipa Maas, la heroína de *La subasta del lote 49*, se parece al lector ideal de *Cómo leer y por qué*. Lo que Edipa busca es descubrir cómo y por qué leer el relato en el cual se encuentra. La Edipa de Pynchon no siempre es buena lectora, pero es digna de su de nombre: como el Edipo de Sófocles, busca sin cesar la verdad. Nunca llegamos a saber si está en la huella o es víctima de una broma paranoide que le juega su antiguo amante muerto, Inverarity, nombre cuya relación con la verdad es ambigua. La subasta del lote 4.9 no deja nunca de enseñarnos cómo leerla, pero, dado que la enseñanza es ambivalente, la duda persiste. En cambio, se hace más claro por qué leer esta novela corta. Absorbente continuación de la línea de *Mientras agonizo* y *Miss Lonelyhearts*, es el paso siguiente en el logro

de una comprensión apocalíptica de los Estados Unidos.

El mejor consejo para el lector de *La subasta del lote 49* es que haga caso omiso de las pistas demasiado obvias, como las referencias pentecostales diseminadas por el libro. Pynchon brinda información redundante, buena parte de ella ruido blanco. Como es un cabalista juguetón, de la variedad baraja de Tarot, cualquier detalle de la novela puede significar todo o nada. Puede que las mejores claves de *La subasta del lote 49* radiquen en los primeros placeres que proporciona: es terriblemente divertida, aunque no al modo cruel de *Miss Lonelyhearts*. Pynchon también es un escritor paródico, pero no salvaje, y el lector debería llegar a querer a Edipa Maas, siempre bienintencionada aun cuando no sepa qué significa nada. La buena voluntad absoluta de Edipa contrasta agudamente con la conspiración paranoide del Tristero que ella devela o bien inventa en parte. Hasta los paranoicos tienen enemigos, pero Edipa no tiene ninguno a menos que el fallecido Inverarity esté desempeñando el papel desde la tumba. En el universo de Tristero es imposible para Edipa conocer todos los hechos, porque proliferan sin cesar por todas partes.

El mejor crítico del libro, sir Frank Kermode, señala que Edipa va perdiendo a todos sus amigos —sea por muerte, locura o capricho amoroso— hasta que al fin queda totalmente aislada. También en esto representa al lector, no importa cuántos comentarios o glosas de la novela éste acumule. Pero como Edipa no está loca, ni lo está la mayoría de los lectores, yo, que soy cabalista, voto por la realidad del Tristero transgrediendo así las aparentes intenciones de Pynchon. Y sin embargo esas intenciones pueden despertar perplejidad: no tanto por su existencia como por su importancia pragmática, ya que Pynchon, en parte a la manera de Kafka, se ha hecho ininterpretable salvo mediante la elección personal y acaso arbitraria de cada lector. Así, como admirador apasionado de *Meridiano de sangre* (1985), que Cormac McCarthy publicó menos de dos décadas después de *La subasta del lote 49*, me pregunto si en el 49 de Pynchon no habrá cierta referencia a la Fiebre del Oro californiana de 1849. Pynchon sugiere que el Tristero llegó a los Estados Unidos en 1849-1850, que es cuando se llevan a cabo la mayoría de las matanzas de la novela de McCarthy. Un motivo de la expedición de la fuerza paramilitar de Glanton y el juez Holden es cobrar todas las cabelleras posibles de nativos del suroeste norteamericano, despejando así el camino a las minas de oro. Los jinetes de Glanton se convierten en gobierno anárquico de sí mismos y hasta en su propio sistema de comunicaciones. Así McCarthy, faulkneriano y no pynchonita, se vincula al Tristero en mi paranoia lectora.

El Tristero es a un tiempo la invención más sorprendente de Pynchon (en esta novela) y acaso una realidad histórica, en la medida en que empezó como enemigo de un sistema postal privado poseído y operado en la temprana edad moderna por la noble casa de Thorn y Taxis. En la Norteamérica del siglo diecinueve, el Tristero ataca tanto a la Pony Express como a la Wells Fargo. También conocida bajo la grafía de Tristero, esta organización en la sombra es al parecer de ideología anarquista, un poco como el movimiento clandestino londinense que aparece en *El agente secreto* de Joseph Conrad y *La princesa Cassamassima* de Henry James; o, en un registro más cómico, en El hombre que fue jueves de G. K. Chesterton. También hay en el Tristero un toque borgiano: tiene algunos estigmas de esas conspiraciones que reorganizan la realidad, como el Tlön de Borges. ¿Cómo debería leerse el Tristero? Está claro que es algo bueno o malo según la perspectiva.

Mi experiencia de lector es que *Mientras agonizo* me capturó desde la primera vez, aunque sólo pude desentrañarla en la relectura. También *Miss Lonelyhearts* me conquistó de inmediato —su estupenda ranciedad es irresistible—, pero al releerla añadí entendimiento a la admiración. Mi primera lectura de *La subasta del lote 49*, sin embargo, fue una exasperación; a la segunda el libro me atrapó de repente, y desde entonces no me ha soltado. Por eso insto a los lectores que no lo conozcan a empezar leyendo el libro *dos veces seguidas*. Lo que al principio irrita se convierte luego en deslumbramiento, uno de cuyos centros es el Tristero, fabricación mítica tan ambigua como sublime. Encuentro triste o erótico y forma melancólica a la vez, el nombre Tristero significa en gran medida lo que el lector quiera. ¿Hay «terror» allí dentro? ¿O bien un terror sagrado? Quizá, como tantas organizaciones subterráneas, el Tristero es al menos moralmente ambiguo. Puede juzgarse que en *El arco iris de la gravedad* Pynchon aboga por lo que llama «sadoanarquismo»; y es ésta la ideología que más precisamente cabe asociar con el Tristero. No obstante, por momentos todo esto resulta hilarante, como en la gran parodia del drama jacobino de venganza, *La tragedia del postillón*, de Richard Wharfinger, apto compañero de Cyril Tourneur, John Ford y John Webster. Las páginas que dan un resumen argumental de *La tragedia del postillón*, con extravagantes pasajes, provocan simultáneamente risa y horror, aunque más lo primero.

Aunque tal vez parezca una alegoría de final abierto —en el sentido de que la alegoría siempre quiere decir una cosa distinta de lo que se ha dicho—, *La subasta del lote 49* no puede ser nunca una alegoría porque Pynchon no tiene una doctrina definitiva que proponer, sea religiosa,

filosófica o psicológica. El sadoanarquismo difícilmente es una política y la paranoia, por estructurada que sea, no puede llegar en sí a ideología. Lo que sostendrá al lector y la lectora, y hará que avance entusiasmado, es la vida local que habita la novela, las sorpresas humanas que no pertenecen al Tristero ni a la paranoia norteamericana (suponiendo, como supongo yo, que podamos mantener este dúo aparte). Cuando pienso en *La subasta del lote 49*, lo primero que recuerdo siempre es el palpitante descenso de Edipa al mundo nocturno de San Francisco, y las repetidas apariciones de la imagen de una corneta de posta, símbolo del Tristero, que por cierto parece ser la organización clandestina de quienes Dostoievski llamó «humillados y ofendidos». Edipa entra en la noche de San Francisco para curarse de la obsesión del Tristero: «No tenía sino que andar a la deriva esa noche, y ver que no pasaba nada, para convencerse de que era puramente nervioso, una cosita que su psiquiatra podría reparar». Arrastrada por una turba de turistas a un bar para homosexuales, al instante divisa en la solapa de una chaqueta un alfiler con la forma del emblema del Tristero. El dibujo vuelve a aparecer en el escaparate de un herborista del barrio chino, escrito con tiza en un muro y en el canto de unos niños que saltan a la cuerda, hasta que Edipa se reencuentra con Jesús Arrabal, un anarquista mexicano que define el milagro como «intrusión de otro mundo en éste». Esta frase (*another world's intrusión in this one*) tiene sus afinidades con el nombre codificado del Tristero, W.A.S.T.E.: *We Await Silent Tristero's Empire* (Esperamos el Silencioso Imperio del Tristero)[14]. Una vez tras otra, demasiadas para contarlas, Edipa y el lector se enfrentan con el enigmático signo de la conspiración sadoanarquista. Hacia el amanecer, Edipa está convencida de que los desposeídos se han retirado totalmente de los Estados Unidos y su sistema postal. Lo que sigue a esa autopersuasión es un momento de asombroso patetismo, aunque supongo que nada en Pynchon debería asombrar al lector.

Edipa encuentra un viejo acurrucado, temblando de pena, con la trompeta de posta tatuada en el dorso de la mano izquierda. Casi sin saber qué está haciendo, lo consuela, lo aprieta contra ella, lo mece como si mera un bebé suyo (Edipa no tiene hijos). Luego de despachar para el viejo una carta, vía el Tristero, intenta seguir el rastro del sistema postal clandestino pero fracasa. Acaso esto, las aventuras subsiguientes y las previas cuenten para ella menos que el hecho de acunar al viejo en sus brazos. Como el Shrike y el *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West, *hasta ahora* Edipa ha sido más una suerte de dibujo animado que un personaje faulkneriano o shakesperiano. Creo que aquí se escapa de Pynchon, como no sucede con

nadie en toda la obra de éste hasta el gran cambio que introduce *Masón & Dixon*, donde los dos personajes del título son figuras plenamente humanizadas. ¿Cómo leer el repentino surgimiento en Edipa de una compasión tan magnífica? Aunque en la estructura fantástica de *La subasta del lote 49* hay otras irrupciones de la realidad, ésta es la más grande. En las páginas de prácticamente cualquier otro escritor parecería sensiblera; no cuando se manifiesta en Pynchon.

En la última escena del libro Edipa asiste a la subasta de la invaluable colección de sellos de Inverarity, incluidas las «falsificaciones» del Tristero que saldrán al público como lote 49. El momento final llega cuando el subastador se aclara la garganta y Edipa se reclina en el asiento esperando «la subasta del lote 49». El círculo se cierra; hemos vuelto al título y sobre lo que podría suceder tenemos demasiadas claves como para inclinarnos a interpretarlas. *Quizá* se trate de los 49 días que han pasado desde el domingo de Pascuas o quizá no. Yo creo que no. No estamos a punto de oír a Edipa prorrumpiendo en un discurso pentecostal hablado en lenguas, ni es probable que descienda un ángel o una paloma. Tampoco creo que Edipa vaya a pujar por el lote 49. Es de presumir que un representante del Tristero obtenga el lote y que, si Edipa lo sigue al salir, el sujeto huya y ella se quede en el limbo, que es donde Pynchon la ha colocado, y con ella a los lectores. Se puede estar en sitios peores.

5. CORMAC MCCARTHY: «Meridiano de Sangre»

Meridiano de sangre (1985) me parece la auténtica novela apocalíptica norteamericana, más relevante aún en el 2000 que hace quince años. El libro aumenta el cumplido renombre de *Moby-Dick* y *Mientras agonizo*, ya que Cormac McCarthy es un digno discípulo de Melville y Faulkner. Arriesgo que ningún otro novelista norteamericano vivo, ni siquiera Thomas Pynchon, nos ha dado un libro tan fuerte y memorable como *Meridiano de sangre* —tanto como yo aprecio *Underworld* de Don de Lillo, *Zuckerman encadenado*, *El teatro de Sabbath* y *Pastoral americana* de Philip Roth y *El arco iris de la gravedad* y *Mason and Dixon* de Pynchon. Tampoco la reciente trilogía de la frontera del propio McCarthy —que empieza con la soberbia *Todos los hermosos caballos*— ha igualado a *Meridiano de sangre*, insuperable culminación del western.

Puesto que aquí me ocupo del lector, empezaré por confesar que mis dos primeros intentos de leer *Meridiano de sangre* fracasaron porque retrocedí ante la carnicería abrumadora que retrata McCarthy. La violencia

empieza en la segunda página, cuando a los quince años el Chico (*the Kid*) recibe un balazo por la espalda, apenas debajo del corazón, y sigue hasta el final casi sin respiro, cuando treinta años más tarde el juez Rolden, la figura más terrorífica de toda la literatura norteamericana, asesina al Chico en un retrete. Las masacres y mutilaciones son tan apabullantes que uno podría estar leyendo un informe de las Naciones Unidas sobre los horrores de Kosovo en 1999.

Pese a todo, exhorto al lector a perseverar porque *Meridiano de sangre* es un logro imaginativo canónico, a la vez novela norteamericana y sangrienta tragedia universal. El juez Holden es un villano digno de Shakespeare, yaguiano y demoníaco, un teórico de la guerra perpetua. La magnificencia del libro —lenguaje, paisaje, personas, conceptos— acaba por trascender la violencia, y convierte la truculencia en un arte aterrador, un arte comparable al de Melville y el de Faulkner. Cuando enseño el libro, al principio muchos estudiantes lo rechazan, como me ocurrió a mí y le sigue ocurriendo a algunos amigos. La televisión nos satura de violencia real e imaginada; yo me aparto, bien por asco o por impresión. Pero, ahora que sé cómo leerla y por qué hay que leerla, no puedo apartarme de Meridiano de sangre. En las carnicerías que describe no hay un solo detalle gratuito o redundante; ese salvajismo perteneció a la frontera entre México y Texas entre 1849 y 1850, el escenario y la época en que transcurre la mayor parte del relato. Supongo que habría que hablar de «novela histórica», porque Meridiano de sangre es la crónica de la expedición de la banda Glanton, una fuerza paramilitar enviada conjuntamente por autoridades texanas y mexicanas a asesinar y arrancar la cabellera a la mayor cantidad de indios posibles. Sin embargo carece del aura de la ficción histórica: mientras entramos en el Tercer Milenio, lo que pinta aún hierve en los Estados Unidos y en casi todas partes.

Al mismo tiempo que aprende a soportar el exterminio que describe, uno se acostumbra al alto estilo del libro, heredero tan abierto de Shakespeare como de Faulkner. En *La subasta del lote 49* y otras obras de Pynchon hay pasajes de melvilliana riqueza barroca, pero nunca estamos seguros de que no sean paródicos. La prosa de *Meridiano de sangre* vuela alto, aunque con una economía propia, y el diálogo es siempre persuasivo: sobre todo cuando habla el siniestro juez Holden. He aquí un párrafo del capítulo xiv:

El juez puso las manos en el suelo. Miró a su inquisidor. Tengo derecho sobre esto, dijo. Y sin embargo está lleno de bolsas de vida autónoma. Autónoma. Para que sea mío no debe permitirse que ocurra nada

salvo con mi consentimiento.

Toadvine había cruzado las piernas frente al fuego. Nadie puede estar al corriente de todo lo que pasa en esta tierra, dijo.

El juez inclinó la enorme cabeza. Quien crea que los secretos de este mundo están ocultos para siempre vivirá en el misterio y el miedo. Será pasto de la superstición. La lluvia erosionará los hechos de su vida. Pero el hombre que se imponga la tarea de discernir en el tapiz el hilo del orden se habrá hecho cargo del mundo por mera decisión y sólo así pondrá en marcha un modo de dictar los términos de su propio destino.

El juez Holden es el líder espiritual de los filibusteros de Glanton, y McCarthy, persuasivamente, da al sediente personaje un rango mítico, adecuado a un profundo Maquiavelo cuyo «hilo del orden» recuerda la telaraña mágica de Yago, en la cual caen atrapados Otelo, Desdémona y Casio. Aunque caracteriza vivamente a los personajes más coloridos y criminales —tanto esa máquina de matar que es Glanton como los demás—, la novela regresa una y otra vez a las figuras centrales: el juez Holden y el Chico. Encontramos por primera vez a Holden en la página 6: un hombre enorme, calvo como una piedra, sin rastro de barba, sin pestañas ni cejas. Un albino de más de dos metros de altura que es casi un ser de otro mundo; poco a poco aprendemos a preguntarnos por el juez, que no duerme nunca, baila y toca el violín con pericia y energía extraordinarias, viola y asesina niños de ambos sexos y afirma que jamás morirá. Por mi parte, hacia el final del libro he llegado a creer que el juez es realmente inmortal. Y sin embargo, aunque más y menos humano a la vez, es un personaje tan individualizado como Yago o Macbeth y está a sus anchas en la frontera entre Texas y México, en donde lo observamos operar entre 1849 y 1850. Volvemos a encontrarlo allí en 1878, ni un día más viejo aunque han pasado veintiocho años y el Chico, que al comienzo tenía dieciséis, tendrá cuarenta y cinco cuando al final el juez lo asesine.

McCarthy nos muestra con sutileza el lento desarrollo del Chico, de uno de tantos desaprensivos desolladores de indios a valeroso retador del juez en el debate final que transcurre en un salón. Pero aunque la maduración moral del Chico es alentadora, su personalidad se mantiene en gran medida enigmática y anónima — en concordancia con su falta de nombre. Las tres glorias del libro son el Juez, el paisaje y (qué terrible es decirlo) las matanzas, con las cuales McCarthy toma distancia estética mediante procedimientos varios y complejos.

¿Qué ha de hacer el lector con el juez? Como principio —como Guerra Eterna— es inmortal; ¿pero es una persona o alguna otra cosa? McCarthy no

nos lo dice; tanto mejor, porque la ambigüedad es de lo más estimulante. El capitán Ahab de Melville, aunque semidiós prometeico, es necesariamente mortal y perece con el Pequod y toda la tripulación, salvo Ismael. Después de matar al Chico, el juez Holden —Ismael de *Meridiano de sangre*— es el último superviviente de la cruzada de Glanton. Si bien apenas hay analogía entre la destrucción de las naciones nativas del sudoeste norteamericano y la caza de Moby-Dick, McCarthy ofrece curiosos paralelismos. El más llamativo es el que hay entre el capítulo 19 de *Moby-Dick*, donde un harapiento profeta que se hace llamar Elías advierte a Ismael y Queequeg que no deben navegar en el *Pequod*, y el capítulo 4 de Meridiano de Sangre, donde «un viejo menonita desequilibrado» previene al Chico y a sus camaradas de que no se unan a los filibusteros del capitán Worth, desastre éste que preludia la gran catástrofe de la campaña de Glanton.

Aunque impresionante y sugestiva, la invocación de McCarthy a Melville no echa gran luz sobre el juez Holden. Ahab tiene sus aspectos sobrenaturales, entre ellos el arponero Fedelá, la tripulación parsi y su propia conversión a la fe zoroastriana. Elías le proporciona a Ismael briznas de otros misterios árabes: un trance de tres días frente a Cape Horn, el asesinato de un español frente a un presunto altar católico en Santa, una enigmática escupida en una «calabaza de plata». Pero todo esto es transparente comparado con los enigmas del juez Holden, que parece juzgar a la tierra entera y cuyo apellido tiene connotaciones de control accionario sobre todo lo que encuentra a su paso. No obstante, al contrario que Ahab, el juez no es del todo ficticio: es un pirata o filibustero histórico. McCarthy nos lo cuenta mayormente a través de las visiones oníricas que, hacia el final de la novela, tiene el Chico del juez (Capítulo XXII):

En ese sueño y en sueños siguientes el juez hizo sus visitas. ¿Quién otro si no? Un gran mutante ruinoso, silencioso y sereno. Cualesquiera fuesen sus antecedentes, era muy diferente de la suma de ellos, como no había sistema apto para dividirlo de nuevo en sus orígenes porque se resistiría. El que pretendiera seguir el rastro de su historia desentrañando los libros de contabilidad o vísceras que fuesen, quedaría por fuerza a oscuras y aturdido a orillas de un vacío sin término ni origen y cualquier ciencia que pudiera echar sobre la polvorienta materia elemental que soplaba desde los milenios no descubriría traza alguna de huevo atávico definitivo en el cual discernir sus comienzos.

Creo que McCarthy está advirtiendo al lector que, más que Ahab, el juez Holden es Moby-Dick. Como a la ballena blanca, al juez albino nadie puede matarlo. Melville, gnóstico profeso convencido de que «una mano

anárquica o un chapucero cósmico» nos había dividido en dos sexos caídos, nos da en Ahab un buscador maniqueo. McCarthy da al juez Holden los poderes y propósitos de los ángeles malos o demiurgos que los gnósticos llaman arcontes, pero (como señala con gran autoridad el crítico Leo Daugherty) a nosotros nos dice que no hagamos esa identificación. No hay «sistema» que pueda dividir al juez Holden en elementos originales. No encontraremos el «huevo atávico definitivo». ¿Qué puede hacer el lector con ese personaje obsesionante y terrorífico?

Empecemos diciendo que, si bien la alegre profecía de una guerra eterna es genuinamente universal, y por muy cosmopolita que sea su formación (habla todos los idiomas, conoce todas las artes y las ciencias, lleva a cabo metamorfosis mágicas chamánicas), en primerísimo lugar el juez Holden es un norteamericano del Oeste. La frontera con México es un lugar soberbio para esa especie de dios de la guerra. Lleva un rifle bañado en plata con su nombre inscrito bajo el lema *Et in arcadia ego*. En la Arcadia Norteamericana también está presente la muerte, encarnada en la infalible arma del juez. Si la tradición pastoral americana es en esencia el western cinematográfico, el juez encarna también esa tradición, aunque le haría falta un director a años luz de distancia de Sam Peckimpah, cuya *El grupo salvaje (The Wild Bunch)* es un retrato de la dulzura misma si se la compara con los paramilitares de Glanton. Por eso, como antes, yo recurro a Yago, único rival digno del juez Holden. Yago, que del campo transfiere la guerra a cualquier escenario, es un piromaniaco que todo lo incendia con el fuego de la batalla. El juez podría ser Yago antes de que *Otelo* comience, cuando el belicoso dios Otelo es adorado aún por su portaestandarte o insignia. El juez habla con una autoridad que me hiela tanto como Yago me aterroriza:

Tal es la naturaleza de la guerra, cuya apuesta es a la vez juego, autoridad y justificación. Vista así, la guerra es la forma más sincera de adivinación. Es la prueba de la voluntad propia y de la voluntad de otro dentro de esa voluntad mayor que al enlazarlas está forzada a elegir. La guerra es el juego definitivo porque en definitiva la guerra impone la unidad de la existencia.

Aun si McCarthy no quiere que consideremos al juez como un arconte gnóstico o un ser sobrenatural, acaso al lector le resulte muy insuficiente designarlo como Yago del oeste norteamericano del siglo diecinueve. Dado que *Meridiano de sangre*, como la más larga *Moby-Dick*, es menos una novela que una epopeya en prosa, la expedición Glanton parecería una búsqueda post — homérica entre cuyos diversos héroes (o matones) hay escondido un dios; tal sería el papel hercúleo del juez. Los

carniceros de Glanton acceden a una siniestra gloria estética al final del capítulo xiii, cuando pasan de asesinar indios y arrancarles la cabellera a masacrar a los mexicanos que les pagaban:

Entraron en la ciudad macilentos y sucios y apestando a sangre de los ciudadanos para cuya protección los había contratado. Las cabelleras de los pobladores asesinados fueron colgadas de las ventanas de la casa del gobernador y se pagó a los partisanos con dinero de las arcas exhaustas y la Sociedad se desbandó y se anuló el botín. Una semana después de que dejaran la ciudad se ofrecería una recompensa de ocho mil pesos por la cabeza de Glanton.

Interrumpo el pasaje, en parte para observar que de aquí en adelante los filibusteros entran en la pendiente que llevará a un final apocalíptico, pero también para instar al lector a que oiga y admire la sublime frase que viene a continuación. Estamos en el centro visionario de *Meridiano de sangre*:

Se alejaron de la ciudad por el camino del norte como hacían las partidas que iban hacia El Paso pero antes de perderse de vista ya habían vuelto las trágicas monturas rumbo al oeste y cabalgaban hechizados y medio orates hacia el deceso del día, hacia las tierras del ocaso y el pandemonio del sol.

Como a menudo el lenguaje de McCarhy —lo mismo que el de Melville y el de Faulkner— es deliberadamente arcaico, es probable que el «meridiano» del título signifique cénit o posición del sol a mediodía. Glanton, el juez, el Chico y sus compinches no son descritos como trágicos —este adjetivo es en realidad para los sufrientes caballos—, «hechizados» o «medio orates» porque han roto con algún orden aparente. Como el lector, McCarthy sabe que un «orden» que llama a destruir toda la población nativa del sudoeste norteamericano es un orden obsceno, pero también quiere comunicarnos que ahora la banda es consciente de que nadie la patrocina y libre de enloquecer por completo. Si la grandeza de la frase que acabo de citar está grávida de ambigüedad moral, *de esa índole* es la grandeza de *Meridiano de sangre*, y por cierto la de Homero y la de Shakespeare. McCarthy contextualiza la frase de tal modo que el asombroso contraste entre el tono elevado y los sórdidos matones que evocan el esplendor no es irónico sino trágico. La tragedia no atañe a los de Glanton sino a nosotros en tanto lectores, porque cuando ellos mueran no los lloraremos, salvo al Chico, e incluso entonces nuestra reacción será equívoca.

Siento por *Meridiano de sangre* una pasión tan feroz que me gustaría seguir exponiéndola; a estas alturas, no obstante, el lector valiente ya estará

en contacto (espero) con el movimiento principal del libro. Por eso me limitaré al encuentro final entre el sobrenatural juez Holden y el Chico, que rompió con la demencial cruzada hace veintiocho años y ahora, a los cuarenta y tantos, tiene que enfrentarse con ese hombre sin edad. El diálogo entre ambos es el logro más excelso de un libro que acumula maravillas, y quizá conmueva al lector como ningún otro episodio. Yo lo releo constantemente y nunca logro persuadirme de que he llegado al final.

Una vez que el vengativo juez le ha dicho al Chico que esa noche le reclamarán el alma, ambos están bebiendo juntos. Si bien sabe que es invencible, el Chico desafía a Holden puntuándole la desenfrenada grandilocuencia con réplicas lacónicas. Tras haber exigido saber dónde están sus camaradas muertos, el juez pregunta: «¿Y dónde está el violinista y dónde la danza?»

Supongo que usted me lo puede decir.

Te diré una cosa. Según la guerra caiga en la deshonra y su nobleza sea puesta en cuestión los hombres honorables que reconocen la santidad de la sangre serán excluidos de la danza, que es derecho del guerrero, y la danza se volverá danza falsa y los bailarines bailarines falsos. Sin embargo siempre habrá allí un bailarín de veras y a que no te imaginas quién será.

Usted no es nada.

Conocer al juez Holden, haberlo visto en plena acción y decirle que no es nada es un gesto heroico. «No sabes cuánto aciertas», replica el juez, y dos páginas más tarde asesina al Chico de la forma más horrible. Si se exceptúa un «Epílogo» de un solo párrafo, *Meridiano de sangre* acaba con el juez bailando mientras toca el violín, triunfante, y proclama que nunca duerme y no morirá jamás. Pero McCarthy no le deja a Holden la última palabra.

Ese «Epílogo», el pasaje más extraño de la novela, transcurre al amanecer. Un hombre innominado avanza por una llanura valiéndose de los agujeros que hace en el suelo rocoso. Mediante un implemento con dos mangos, «saca a golpes el fuego que Dios ha puesto en la roca». A su alrededor hay vagabundos en busca de huesos; él continúa extrayendo fuego de los agujeros y los otros se alejan. Eso es todo.

Meridiano de sangre lleva como subtítulo *El rojo del oeste al anochecer*, frase ésta que pertenece al juez, último superviviente de la banda Glanton. Acaso el lector sólo pueda inferir con alguna certidumbre que el hombre que extrae fuego de la roca es una figura opuesta al rojo del atardecer. El juez nunca duerme y puede que no vaya a morir jamás, pero quizá haya un nuevo Prometeo alzándose para hacerle frente.

6. RALPH ELLISON: «El hombre invisible»

Parece razonable decir que el mayor logro estético de los afroamericanos es la obra de los grandes maestros del jazz: Louis Armstrong, Charlie Parker, Bud Powell y otros. Al mismo tiempo el jazz es el único arte autóctono de Norteamérica. Pese a la confusión crítica de algunos de sus aclamadores académicos politizados, los escritores afroamericanos no han estado en situación de fundar un arte literario original. *hombre invisible* (1952), de Ralph Ellison, sigue siendo la novela más vigorosa escrita por un negro norteamericano y (el mismo Ellison lo reconoció) tiene palpables deudas con Melville, Mark Twain, Faulkner, Dostoievski y el lenguaje poético de T. S. Eliot. Aunque sostenga apasionadamente lo contrario, Toni Morrison también es hija de Faulkner, así como de Virginia Woolf. Ellison era un escritor de sensibilidad inmensa y mordaz, y el factor más importante de que se negara a publicar una segunda novela en toda su vida fue sin duda el orgullo de haber compuesto hombre invisible. Exhorto al lector a leer *hombre invisible* y no *Funeteenth*, editada a partir de los manuscritos de Ellison. Creo que el autor no habría aceptado la publicación de este libro: más de una vez me preguntó si, exceptuando a Henry James, algún novelista norteamericano había escrito de verdad más de una obra maestra.

Es de presumir que estuviera pensando en Melville, Twain, Faulkner, Hemingway y Fitzgerald entre otros, y, como de mi parte habría sido una falta de tacto sugerir candidatos, no lo hice. No obstante él tenía clara conciencia de la trayectoria de Faulkner, que en su gran etapa temprana había creado *El ruido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Luz de agosto* y *¡Absalón, Absalón!* Faulkner, blanco del Sur, se enfrentó con muchas presiones, que fueron minucias comparadas con las que molestaron a Ellison durante el último cuarto de su vida. La crítica feminista, marxista y nacionalista afroamericana se quejó de su insistencia en situar el arte por encima de la ideología. Rehusándose a polemizar, en parte el novelista se retrajo en su enorme dignidad. Hay un sinfín de ensayos (él me comentó algunos con irónico menosprecio) que riñen con Ellison y con su narrador —protagonista, *El hombre invisible*, por no abrazar la verdadera fe «política». Aunque, como verá el lector, el libro termina con una ambigüedad teñida de esperanza, la condena típica es que el hombre invisible nunca saldrá del subsuelo porque le falta la madre negra, la musa negra o la determinación marxista capaces de propulsarlo devuelta a la sociedad. Pero Ellison escribió

una novela personal y a nosotros más nos vale aprender a leerla y descubrir por qué la leemos. Vendrán otras épocas con políticas culturales diferentes, pero hombre invisible conservará la vitalidad norteamericana y universal que Ellison le confirió.

Al final de la novela el narrador invoca una vez más a Louis Armstrong, a quien desde el comienzo ha señalado como precursor, guía espiritual o Virgilio para su papel de Dante:

Y sigue habiendo en mí un conflicto: una mitad mía dice con Louis Armstrong: «Abre la ventana para que salga el aire viciado», mientras la otra dice: »Ha estado bien, maíz verde antes de la cosecha».

En el «Prólogo», el hombre invisible escucha a Armstrong tocar y cantar «*What Did I Do to Be so Black and Blue*» y reflexiona: «A lo mejor me gusta Armstrong porque de la vida del invisible ha hecho poesía». Profundo estudioso del arte del trompetista, Ellison comprendió que Armstrong había sido clave para que el jazz pasara de música folklórica a elevado arte de la innovación. Y en cierto sentido él transformó a Charles Chestnutt y Richard Wright muy a la manera en que Armstrong trascendió a sus precursores para hacer del jazz una vanguardia artística.

El hombre invisible es una novela histórica. La mayor parte transcurre en las décadas de 1920 y 1930, cuando la sociedad de los Estados Unidos era apenas menos racista que en 1870. Aunque no podemos felicitarnos de que mucho de lo que ocurre allí ya no sea posible (porque aún es posible y ocurre), los comportamientos públicos han variado (hasta cierto punto) y al menos la ley es otra. La Hermandad que aparece en el libro (el Partido Comunista) casi no existe, y el notable Ras el Exhortador ha sido reemplazado por el más mundano reverendo Al Sharpton. El todavía más notable Rinehart, pastor de iglesia y vendedor de droga, tiene una hueste de equivalentes contemporáneos, pero aquí el arte de Ellison supera a la naturaleza y Rinehart sigue siendo más ancho que la vida.

Melvilliana y faulkneriana como *Miss Lonelyhearts*, *La subasta del lote 49* y *Meridiano de sangre*, *El hombre invisible* comparte, no sólo la negatividad sublime de las novelas que he leído en este capítulo, sino también la grandeza. Kenneth Burke, el más admirable crítico norteamericano del siglo xx, me urgió muchas veces a meditar sobre Ellison como maestro nacional de la novela de formación, el género alemán llamado *Bildungsroman*, al cual pertenecen *Wilhelm Meister* de Goethe y *La montaña mágica* de Thomas Mann. Como hemos visto, la novela de Mann es una parodia afectuosamente irónica de ese género; creo que la de Ellison, en cambio, es una parodia demónica o trágica. En ciertos aspectos su *hombre*

invisible está más cerca del Hombre del Subsuelo dostoievskiano que del héroe en desarrollo de Goethe y Mann.

Ellison, por su parte, mencionaba como «ancestros» literarios a Malraux, T. S. Eliot, Hemingway, Faulkner y Dostoievski. Es interesante que excluyera al Melville de *Moby-Dick*, que le presta a *El hombre invisible* el crucial componente de Jonas. Mi sospecha es que si Melville, como Faulkner, estaba tal vez demasiado cerca, Dostoievski estaba tranquilizadoramente lejos en el tiempo y el espacio. El héroe y narrador dostoievskiano de *Memorias del subsuelo* sufre humillaciones y, rechazando el mundo, se retira a un tugurio. Esta retracción simbólica es en alguna medida un rechazo de los valores e ideas occidentales, aunque el Hombre del Subsuelo no ignora que el racionalismo europeo tiene en su conciencia una posición imposible de obviar. No obstante se rebela, porque cree profundamente que el racionalismo viola su integridad. *El hombre invisible* de Ellison está considerablemente más dotado que el iracundo protagonista de Dostoievski, y como afroamericano tiene una actitud más compleja. Dostoievski quería rechazar Europa; aunque Ellison se niega con pasión a despegarse de Norteamérica, el hombre invisible no la aceptará en los hipócritas términos que ella imponga.

En *Moby-Dick* ronda la obsesión del Libro de Jonas, y en *El hombre invisible* también. Ignoro si Melville sabía que el Día del Perdón los judíos leen el Libro de Jonas en el templo, pero Ellison lo sabía sin duda. El Libro de Jonas no es apocalíptico sino que se centra en la supervivencia: Jonas, profeta evasivo, renace desde el vientre de la ballena tras arrepentirse de haber huido de Yahveh por despecho. El texto hebreo está claramente embebido de humor, ya que el insulto de Jonas a Yahveh consiste en que la profecía tuvo éxito y el pueblo de Nínive se apartó del mal, evitando así que la ciudad fuera destruida.

Como Jonas, el hombre invisible está siempre bajo represión, a la cual Freud asignó la metáfora de la huida. Sus falsos hermanos —Bledsoe, Lucas Brockway, Jack el de la Hermandad— no dejan de traicionarlo, tal como Jonas siente que el Dios Padre lo traiciona al negarse a aniquilar Nínive. Perseguido por un grupo de blancos, el hombre invisible se mete en una alcantarilla y, Jonas en el vientre de la ballena, inicia la existencia subterránea de la cual (según lo leo yo) está a punto de emerger cuando la novela concluye. El poder lírico del «Prólogo» arrastra al lector a una visión dantesca: escuchando a Armstrong en «What Did I Do to Be so Black and Blue» el hombre invisible desciende a los círculos del Infierno Afroamericano. En su fantasmagoría oye a un predicador que toma como

texto el «Negritud de negritudes», escena que alcanza el nadir en el motivo de Jonas: »… Te dará gloria, gloria, oh mi señor, en el VIENTRE DE LA BALLENA».

De manera oculta, Ellison alude al gran sermón sobre Jonas que profiere en padre Mapple en *Moby-Dick*, donde se implora que cada uno de nosotros no sea sino «un patriota del Cielo». Sin embargo hace hincapié en la diferencia del afroamericano. La negritud lo pone a uno en el vientre de la ballena, pero no alcanza para hacerlo resucitar (aunque, claro, tampoco va a resucitarlo nada de lo que ofrece la sociedad norteamericana). Si bien la confianza en sí mismo (ni que uno se llame Emerson) no lo sacará del vientre, puede cambiar el carácter de la permanencia. *hombre invisible* es de una textura tan rica e intrincada como las de *Moby Dick* y *Mientras agonizo*, y se aconseja al lector o a la lectora abordarlo lenta y sostenidamente, leyendo en voz alta (para sí mismo y para otros) los momentos de prosa más densa. Las recompensas son cuantiosas. La novela trasciende la política y las ideologías, pero nunca elude la obligación de profetizar la destrucción de los Estados Unidos de América, la nueva Nínive, a menos que se aparte ahora mismo del odio que es la consecuencia última de la esclavitud afroamericana.

Dado que la función simbólica es tan dominante, el lector corre el riesgo de pasar por alto la personalidad y el carácter del hombre invisible. Sería una gran pérdida. Acaso con un ojo puesto en el *Ulises* de James Joyce, Ellison funde esplendorosamente naturalismo y simbolismo, muy a la manera en que Faulkner (influido también por Joyce) lo hiciera en *Mientras agonizo*. Necesariamente anónimo, el hombre invisible tiene no obstante tal entidad que hace de cualquier nombre una redundancia. Oímos su voz sin cesar: irónica, elocuente, jazzística, a veces furiosa pero siempre abierta a la visión de que los otros puedan igualar aún su sensibilidad humana. Tal vez sea el Ulises negro, basado en el modelo implícito del Leopold Bloom de Joyce, que abomina del odio y la violencia. Mucho más apartado que Poldy, sin embargo, el hombre invisible sobrevive respondiendo a la violencia con violencia y al odio con una ironía feroz. Es un representante del autor y su estética cultural es el jazz. Ellison, que apreciaba el jazz con profunda lucidez, lo definió como una contienda permanente, una serie de «cortes» en la cual cada innovador trasciende a sus antecesores al tiempo que los incorpora irónicamente. Tal es el secreto del lenguaje del hombre invisible y la base del continuo esplendor estilístico de la novela. Sus técnicas narrativas, sus estilos en movimiento, han implantado para lo que podríamos denominar jazz novelístico un patrón que nadie más ha podido

alcanzar.

La fusión de estética jazzística con un estilo esencialmente faulkneriano sigue dando a *El hombre invisible* una calidad única, si bien Toni Morrison se ha acercado mucho a la síntesis de Ellison. Toda la novela está recorrida por una sutil polifonía: el hilo narrativo es claro pero con frecuencia algo suena a la contra. Así en la gran epifanía de Rinehart —santo, rufián, traficante de droga—, que se presenta a su grey en túnica cardenalicia y bajo la rúbrica dorada de «¡HÁGASE LA LUZ!» Mientras retrocede ante esa apoteosis, el hombre invisible, que ha estropeado casi todo lo imaginable, comprende estremecido que Rinehart y la verdad son uno:

Para mí era demasiado. Me quité las gafas, puse con cuidado el sombrero blanco bajo el brazo y me alejé. ¿Es posible, pensé, de veras es posible? Y sabía que sí. Me lo habían contado pero nunca lo había tenido tan cerca. Y sin embargo ¿podía él ser todo eso, Rine el camello y Rine el jugador y Rine el chantajista y Rine el amante y Rine el reverendo? ¿Podía ser cáscara y corazón? Al fin y al cabo, ¿qué es lo real? ¿Y cómo podía yo dudar? Él era un hombre amplio, un hombre de partes que se llevaban bien. Rinehart el pulidor. Tan cierto como que yo era yo. Su mundo era la posibilidad y lo sabía. Me llevaba años de ventaja y yo era un idiota. Debía de haber estado loco y ciego. El mundo donde vivíamos no tenía fronteras. Un mundo vasto, hirviente de fluidez, y Rine el bribón como en casa. Tal vez Rine el bribón fuera el *único* que estaba como en casa. Era increíble, pero quizá sólo lo increíble podía creerse. Quizá la verdad era siempre mentira.

Este es un paradigma del intrincado jazz verbal que es el logro de Ellison. En leve desplazamiento rítmico aparecen las variaciones de un estribillo —«¿Podía ser cáscara y corazón?»—, o bien frases como «Rinehart el pulidor» o «Rinehart el bribón» que se repiten triunfalmente. Ras el Exhortador, a quien Ellison retrata con simpatía y nitidez, no representa para el hombre invisible tentación alguna, pero el metamórfico Rinehart lo tienta de un modo desolador y cómico. Aunque el héroe picaresco acaba por identificar la libertad de Rinehart con el caos, antes que con la imaginación, una vez más debemos confiar en el relato y no en el narrador. Ras el Destructor es una figura de un patetismo siniestro, pero no deja de conmovernos porque, al fondo, oímos el jazz de Ras el Exhortador. ¿Qué oímos en el fondo de la gran música de Rinehart?

Sería muy difícil desprender a Rinehart de los contextos en que se originó el jazz. Se podría ir más lejos y mencionar a sus camaradas literarios: Villon, Marlowe, Rimbaud, grandes poetas que fueron

degolladores, ladrones, espías, traficantes. El hombre invisible acepta a Rinehart como contexto, pero no como antecesor. Para esta posición elige a Armstrong, que irrumpió del contexto. No del todo dispuesto a afirmar lo mismo de sí, Ellison termina la novela —con un célebre final—, implicando al lector en la imaginación de la invisibilidad: «¿Quién sabe si en las frecuencias más bajas no hablo por ustedes?»

7. TONI MORRISON: «La canción de Salomón»

A Toni Morrison, nacida en 1931, se la conoce sobre todo por su lírica fantasía novelística *Beloved (Amada, 1987)*. No obstante yo sigo pensando que su logro más permanente hasta la fecha es *La canción de Salomón* (1977). Aunque todavía no lo ha superado, Morrison trabaja mucho y por eso no me arriesgo a profetizar sobre su eminencia final. Aquí sólo deseo dar una breve relación de *La canción de Salomón*, tanto por lo que vale en sí como porque, astutamente, apunta a una crítica sutil de la tradición de Melville, Faulkner y Ellison, a la que se une, aunque a regañadientes y bajo protesta como le conviene a la obra de una autoproclamada feminista, marxista y afroamericana. Con todo, es la tradición literaria la que elige al escritor auténtico; no a la inversa. En el estilo y la visión de Morrison hay además algo del esteticismo de Virginia Woolf, para provecho de Morrison pienso yo. Milkman Dead[15], el protagonista de *La canción de Salomón*, busca la visibilidad: es una clara inversión del héroe de Ellison, con los beneficios y los inconvenientes de pertenecer a un libro aparecido un cuarto de siglo después que *El hombre invisible*. Morrison es una novelista de inmensa ambición que asume amplios riesgos artísticos. Milkman, prácticamente su alter ego, es de una audacia extraordinaria, y tan tenaz es en su búsqueda de la verdad familiar que, en términos pragmáticos, hay que considerarlo un fatalista.

No puede ser accidente que sólo dos de los seis protagonistas discutidos en este capítulo hasta el momento tengan auténticos nombres de familia, Darl Bundren y Edipa Maas, y que ambos estén además cercanos al ideograma: el visionario apellido de Darl es para él una buena carga (*burden*) y nuestra Edipo mujer busca la verdad allí adonde la conduzca el Tristero. Llamadme Ismael, o Miss Lonelyhearts, o el Chico, u hombre invisible. El verdadero apellido de Milkman no es Dead[16]; resulta ser Shalimar, que se pronuncia *Shalimon* o Salomón. La singular ironía visionaria de Morrison nos da un héroe que recupera su nombre verdadero al costo de nada menos que todo, incluida la vida. La parábola es muy

poderosa: ¿cómo se puede ser uno mismo si no se llena el vacío de un nombre erróneo? La novelista, nacida Chloe Anthony Wofford, siendo todavía estudiante universitaria se cambió el nombre por el de Toni (modificación de Anthony). El mejor amigo, o «hermano enemigo», de Milkman se llama Cuitar, y el libro termina con ambos personajes trabados en un combate mortal. Al contrario que Cuitar, no obstante, Milkman se redime espiritualmente. Ha recobrado la historia familiar, la verdad personal y un mito heroico, el de su ancestro Salomón/Shalimar que voló a África (sin la facilidad del avión) para escapar al cautiverio.

Morrison tiene un don ominoso para la fantasía; para mi gusto, en *Beloved* se vuelve extravagante, pero en *La canción de Salomón* obra con sobriedad estética. El lector (tal es la destreza de Morrison) nunca sabe del todo en qué punto fantasía y realidad entran en conflicto en la historia de Milkman, que empieza con el suicida intento de vuelo de un vendedor de seguros negro la víspera del nacimiento de Milkman (a quien su madre da el pecho hasta los cuatro años; por eso el «Lechero»). A los cuatro años, además, el niño aprende que volar sin ayuda es imposible y pierde todo interés en sí mismo. Reducido a una exasperada opacidad, Milkman soporta a sus insufribles padres: Macon Dead, propietario de viviendas miserables, y Ruth, que está perturbada.

Es justo decir del joven Milkman Dead que combina la rapacidad del padre con el solipsismo de la madre. Emula a Hamlet infligiendo a Hagar —su Ofelia— fríos desprecios que la llevan a la locura; como ella no logra decidirse a matar a Milkman, muere en su lugar. Tras un vano arranque por superar a su padre en codicia financiera, Milkman emprende otra búsqueda que es la fuerza primordial de la novela. Marcha al sur, a la ancestral Shalimar, donde una bruja pasmosamente vieja, Circe, le narra la verdadera historia de la familia.

El regreso a Shalimar da paso a una metamorfosis circeana invertida: lenta y penosamente Milkman alcanza su verdadera forma interior. Aquí Morrison parodia con brillantez «El oso», la famosa saga de Faulkner donde Ike McCaslin es iniciado en la caza. Milkman cumple el mismo rito —pero desde una perspectiva negra— cuando arranca el corazón palpitante de un lince recién abatido. Transformado, el héroe de Morrison recupera su verdad, el nombre salomónico, y se lanza valerosamente al duelo a muerte con Cuitar. Es notable que Morrison pueda sostener su parábola simbólica con un realismo social de tal riqueza que lo fantástico parece apenas una versión más de lo cotidiano. Negándose a seguir adelante como hombre invisible, el Salomón reencontrado aprende a rendirse al aire y cabalgar en

él como lo hiciera su ancestro. Si la apoteosis de Milkman resulta persuasiva es en virtud del puro ímpetu de Morrison y la seguridad con que maneja todas sus tradiciones.

En un comentario sobre *La canción de Salomón* —escrito con el fervor polémico que emana de una fusión de ideologías—, Morrison insiste en que el lector debe interrogar desde una perspectiva comunitaria, no individual:

El lector en tanto narrador hace las preguntas que hace la comunidad; lector y «voz» están en la multitud, dentro de ella, en una intimidad y un contacto privilegiados pero con una información no más privilegiada que la de la multitud. Para mí, el igualitarismo que nos sitúa a todos (lector, habitantes de la novela, voz del narrador) en un mismo pie reflejaba la fuerza del vuelo y la compasión, y también la mirada preciosa, imaginativa pero realista, de esos negros que (al menos en una época) no mitificaban lo que mitificaban. La «canción» misma contiene esta imperturbable valoración del vuelo milagroso del legendario Salomón…

Sin duda Morrison no está diciendo por qué hay que leer la novela; pero si la lectora o el lector solitarios no hacen las preguntas desde sí mismos, antes que desde la comunidad, ¿cómo van a ser sinceros? Puede aducirse (si se quiere) que en realidad deberíamos leer para socializarnos; pero entonces, ¿quién decidirá si ha sido correcto mitificar lo mitificado? Por mi parte, percibo en esa afirmación más que racional una ideología totalizante y vuelvo al postulado inicial de este libro: leer al servicio de una ideología cualquiera es no leer en absoluto. Por fortuna la Morrison temprana no ha encarnado aún en el Espíritu de la Edad, y *La canción de Salomón* sigue siendo un fuerte impulso en la búsqueda de cómo y por qué leer.

OBSERVACIONES SUMARIAS

Denomino escuela de Melville a las siete novelas discutidas en esta sección, puesto que su verdadero punto de partida es *Moby-Dick*. Como observó D. H. Lawrence, *Moby-Dick* es un Apocalipsis norteamericano, una visión catastrófica de «la nación norteamericana y su destino». Faulkner, West, Pynchon, McCarthy, Ellison y Morrison son todos hijos de Melville, si bien Pynchon elude la herencia y Morrison sostiene que hay en *Moby-Dick* un hilo oculto relacionado, no exactamente con la blancura de la ballena, sino con la blancura demencial que excluye a los afroamericanos de la visión manifiesta de Melville.

Quizás algún lector pregunte qué placeres y ensanchamientos se obtendrán leyendo *Mientras agonizo* o *Meridiano de sangre* o, para el caso, todos estos apocalipsis post — melvillianos. Cuando las novelas se vuelven tan difíciles y su visión es tan negativa, ¿siguen persuadiéndonos de que hay en nosotros una sustancia que prevalece? El interrogante vale para toda la mejor ficción nortamericana actual, aparte de Pynchon y Morrison. Los desastres que despliega Philip Roth en la brillante *El teatro de Sabbath* y la vehemente *Pastoral americana*, ese sublime vórtice que es *Underworld* de Don de Lillo, ¿nos enseñan de alguna forma cómo vivir, qué hacer? ¿Para qué le sirven al lector las ficciones apocalípticas?

La negatividad limpia, aunque al grave precio del nihilismo. Al final de *Moby-Dick* quedamos con «la gran mortaja del mar» e Ismael flotando, «tan sólo un huérfano más». No creo que haya en el siglo xx norteamericano un logro estético más alto que *Mientras agonizo*, una obra de originalidad demoledor; pero «emoledor», además, es el adjetivo más preciso que encuentro para el efecto que la novela tiene en mí. Darl Bundren es allí el delegado de Faulkner y la figura con la cual debe identificarse el lector sensible; pero, genio intuitivo, víctima de un padre indignantemente egoísta y una madre nada afectuosa, Darl marcha cuesta abajo por la senda, no de la sabiduría, sino de la locura. Por heroica que sea, la gesta de los Bundren —enterrar a la madre— culmina en un apocalipsis del Mississippi, una pesadilla de fuego y barro.

Miss Lonelyhearts es una parodia que debe aclamarse como gran escritura; no obstante hay en ella una ranciedad nihilista sin paralelo desde algunas obras de Shakespeare como *Medida por medida* o *Troilo Crésida*. En *La subasta del lote 49* se salva muy poco de Norteamérica; si la novela nos da a elegir, es entre el cultivo de la paranoia o la práctica del sadoanarquismo. Aunque el *hombre invisible* de Ralph Ellison, superviviente de la hipocresía blanca y el apocalipticismo negro, da a entender que regresará a la vida corriente, la última vez que lo vemos sigue siendo un Hombre del Subsuelo. Y Milkman Dead, el más persuasivo buscador de Toni Morrison, acaba trabado en un duelo a muerte con su «hermano enemigo», el terrorista Cuitar. ¿Qué clase de personalidad puede ser asistida o aumentada por estas formidables negaciones de lo que aún debería ser la Norteamérica de Walt Whitman?

He pasado adrede por encima del apocalipsis de los apocalipsis, *Meridiano de sangre*, cuyo incesante frenesí de violencia dibuja con precisión nuestro pasado, a menudo representa la actual locura armamentística y sin duda profetiza nuestro futuro sangriento. Hace ya dos

siglos que los Estados Unidos viven la obsesión de Dios y de las armas; es improbable que ninguna de las dos fascinaciones decaiga. Vemos a nuestro alrededor a los descendientes directos de los mercenarios de Glanton: posesos arianos armados hasta los dientes, maníacos que irrumpen a tiros en parvularios y escuelas, terroristas que ponen bombas en edificios estatales. Cormac McCarthy tiene una relevancia absoluta; es el Homero de nuestra trágica epopeya de la matanza y la religiosidad. Tal como promete, el juez Holden no morirá nunca; en este mismo instante baila y toca el violín en algún lugar de la noche del oeste.

No es función de la lectura levantarnos el ánimo ni consolarnos prematuramente. Pero yo concluyo afirmando que estas visiones norteamericanas del Fin de Nuestros Tiempos nos ofrecen más, mucho más que su negatividad higiénica. Relean ustedes lo más digno de ser releído y recordarán qué es lo que les fortalece el espíritu. Cuando pienso en *Moby-Dick*, lo primero que me viene a la cabeza es el amor fraternal entre Ismael y Queequeg, y luego respondo una vez más al valeroso reto de ese Prometeo americano que es Ahab. El efecto final de las seis novelas melvillianas subsiguientes no es nihilista sino ambiguo, y en esa ambigüedad arraigan soberbias recompensas para la identidad del lector. Ahab, Addie Bundren, Shreki, los anónimos agentes del Tristero, el malévolo juez Holden, Ras el Exhortador/Destructor, Rinehart el Traficante/Pastor y Cuitar constituyen una panoplia de pesadilla, pero no eclipsan para el lector las búsquedas (no importa si frustradas) de Ismael, Darl Bundren, Miss Lonelyhearts, Edipa Maas, el Chico, el hombre invisible y Milkman Dead. De todos estos, algunos sobreviven: Edipa, el Chico, el hombre invisible, Milkman. ¿Por qué leer? Porque se encontrarán habitados por grandes visiones: la de Ismael, que se salva para contarnos la historia; la de Edipa Maas acunando al viejo pordiosero en sus brazos; la del hombre invisible preparándose para salir de nuevo a la luz, como Jonas del vientre de la ballena. Todos ellos, en algunas de las frecuencias más altas, hablan para ustedes y por ustedes.

EPÍLOGO

COMPLETANDO LA OBRA

El rabí Tarfón decía:

El día es breve y el trabajo es grande, y los peones son perezosos, y los salarios son abundantes, y el dueño de casa es exigente.

El rabí Tarfón también solía decir:

No es necesario que acabéis el trabajo, pero ninguno de vosotros es libre de abandonarlo.

Leí por primera vez *Las sentencias de los Padres (Pirke Abot)* cuando era chico y, si bien me impresionaron ciertos aforismos de Hillel y Akiba, las marcas más duraderas me las dejaron los apotegmas del menos celebrado rabí Tarfón. *Las sentencias de los Padres* constituyen un epílogo añadido para «amansar» la *Mishná*. Este gran código de ley oral fue editado por rabí Judá el Patriarca hacia el año 200 de la Era Común; unos cincuenta años después se adjuntó el tratado de máximas sapienciales de los Padres, que desde entonces ha sido la única parte popular del gran código legal rabínico.

Las sentencias de los padres comienza deliberadamente con una proclama majestuosa pero históricamente dudosa que afirma al judaísmo normativo como tradición continua, legitimando así la Ley Oral:

Moisés recibió la Tora del Sinaí y se le entregó a Josué, y Josué a los Ancianos, y los Ancianos a los Profetas, y los Profetas a los hombres de la Gran Sinagoga. Éstos dijeron tres cosas: Juzgad con deliberación, tened muchos discípulos y construid un cerco alrededor de la Tora.

Aquí «Sinaí» representa al propio Yahveh; no sabemos en dónde estaba el monte Sinaí, y es evidente que los rabinos tampoco. Esto sencillamente no importa. En cuanto a la Gran Sinagoga, también es un mito. Al parecer se refiere a los seguidores de Ezra el Escriba, quien acaso fuera el Gran Redactor que nos dio las Escrituras Hebreas como en esencia las conocemos hoy, es decir, como fueron llevadas de vuelta a Israel desde el Exilio en Babilonia. Aun así, nadie desearía disputar con la sabiduría de una máxima como «Juzgad con deliberación», aunque «tened muchos discípulos» es más problemática y alzar un cerco en torno a la Tora, pienso yo, es muy mala idea. Con todo, persuasivo o no, el comienzo de *Las sentencias de los Padres* sigue siendo de una grandeza arrasadora.

El judaísmo rabínico, cuya normativa se aplica desde hace más de mil novecientos años, es una religión ni más ni menos tardía que el cristianismo. Ambas resultaron de la terrible catástrofe del año 70 de la Era Común, cuando las legiones romanas saquearon Jerusalén y destruyeron el Segundo Templo, el templo de Heredes el Grande. Adonde fue Yahveh cuando lo expulsaron del Santuario de los Santuarios es cosa que nadie sabe, como se desconoce el arco completo de versiones de la religión de Judá que existían antes de la caída del Templo. Fueron los sabios que (con la indulgencia romana) escaparon a la ciudad de Yavné quienes fundaron lo que hoy conocemos como judaísmo. Yavné ardió en llamas en 132 de la Era Común, cuando el rabí Akiba —heroico, anciano y tal vez sublimemente loco— cometió el terrible error de unirse a la rebelión de Bar Kochba contra los romanos. Akiba, cuya religión aún puede considerarse la expresión definitiva del judaísmo normativo, proclamó a Bar Kochba el Mesías. El desastre engendró un Holocausto de judíos cuya magnitud sólo sería superada por el terror nazi, y concluyó con el martirio del propio Akiba.

Unos ciento veinte años después de esta catástrofe, las *Sentencias de los Padres* la pasan por alto tranquilamente, y de hecho desprecian toda historia como irrelevante frente a la cadena de la tradición, en la que un sabio sigue a otro y la sabiduría perdura. El Segundo Templo había desaparecido, también la academia de Yavné, pero la genealogía de la tradición normativa se mantenía serena. Se había consumado aquello que Donald Harman Arkenson define correctamente como «una gran invención religiosa». Sin embargo, hoy estamos a unos mil setecientos cincuenta años de distancia de *Las sentencias de los Padres*. ¿Conserva esta gran invención algún interés que exceda el de una antigüedad, en especial en los Estados Unidos, donde judíos, protestantes y católicos empiezan a mezclarse en lo que yo he llamado «religión norteamericana», una fe indígena nacional que, sospecho, aún no hemos comenzado a entender?

Vuelvo a mi interés por el rabí Tarfón, que me ha absorbido durante casi toda la vida. En términos históricos sabemos muy poco de Tarfón, sobre todo en comparación con su contemporáneo Akiba. Éste era una personalidad tan central y fuerte que nos da la impresión de conocerlo; en cambio Tarfón está subsumido en los textos rabínicos, y hay que escuchar sus sentencias con gran cuidado para hacerse alguna idea del hombre interior, que en asuntos de controversia rara vez coincidía con Akiba. Dado que la única e invariable fuente en torno a estas disputas son los discípulos de Akiba, cabe dudar de las historias en las que Tarfón siempre es superado. Al contrario que Akiba, que provenía del pueblo ordinario, Tarfón era

sacerdote, especie de vestigio arcaico de las primeras épocas del Segundo Templo. Por eso una de sus preocupaciones fundamentales era la función y los privilegios de los sacerdotes, materia que a Akiba no le interesaba nada. Donde chocaban ambos sabios era en la oposición entre asunciones subjetivas y hechos supuestamente objetivos. De un modo que me recuerda a Sigmund Freud, Tarfón argumentaba a favor del Principio de Realidad. Su idea dominante es la primacía del hecho sobre la intención. Hayamos querido o no causarlos, los hechos son lo único que importa. En cambio Akiba decía que al juzgar nuestras acciones debe tenerse en cuenta qué pensamos y qué queremos. Las sentencias de los padres adjudican a Akiba esta formulación elocuente:

El silencio es el cerco que defiende la sabiduría. Todo está previsto, y el mundo es juzgado por la bondad, y todo es según la cantidad de trabajo.

Uno percibe aquí cierto aire de familia con las palabras de Tarfón; ninguno de los dos rabinos habría concordado con Jesús en que quien mire a una mujer con lujuria en el corazón ya ha cometido adulterio. Pero los matices que diferencian a Akiba de Tarfón son sutiles e importantes. Mientras que en Tarfón el rabino nunca reemplazó del todo al sacerdote, en Akiba la nostalgia del Templo se ha rendido a la Mishná o Ley Oral. Por lo tanto Akiba invoca la primacía de la voluntad e insiste en que somos lo que queremos ser. Tarfón, que nunca olvida la disciplina del Segundo Templo, da la voluntad por sentada. Se nos juzga por la suma de bondad que hemos practicado, dice Akiba, e inventivamente añade que «todo es según la cantidad de trabajo». Para Tarfón, con todo, el día es breve, el trabajo interminable y nosotros tendemos a ser peones lerdos. El Yahveh del Templo es exigente, porque los salarios de su Alianza son altos: la bendición de más vida en un tiempo sin límites. Si Tarfón fuera siempre tan feroz, yo también preferiría a Akiba, pero Tarfón también dice:

No es necesario que acabéis el trabajo, pero ninguno de vosotros es libre de abandonarlo.

Sea uno normativo o herético, judío o cristiano, secularista o escéptico, la sabiduría de Tarfón nunca pierde su utilidad. Continúo enseñando, como llevo haciendo desde hace cuarenta y cinco años, y no dejo de volver a la máxima de Tarfón. Si fuera necesario que cada cual acabara el trabajo muchos nos hundiríamos en la desesperación, porque el trabajo no puede acabarse nunca. Es imposible redimir el Templo y las pruebas de la realidad no pueden sino terminar con la primacía absoluta del hecho, que es la muerte de cada individuo. Pero si no se puede acabar el trabajo, ¿por qué no somos libres de abandonarlo?

La respuesta no es sencilla, sobre todo desde que el más grande escritor, Shakespeare, abandonó su maravillosa tarea de reinventar a un tiempo la lengua inglesa y la personalidad humana. Fascina y entristece que, tras haber colaborado con Fletcher en *Los dos nobles parientes*, en 1613, Shakespeare dejara de escribir. Tenía cuarenta y nueve años y vivió tres más, mayormente retirado en Stratford on Avon. Puede que la enfermedad lo hubiera menoscabado, pero los pasajes shakesperianos de *Los dos nobles parientes* dan muestras de una conciencia y un estilo nuevos que habrían debido desarrollarse. En el resto de este epílogo, quiero contrastar el abandono del trabajo por parte de Shakespeare con la insistencia de Tarfón en que no somos libres de desistir.

Shakespeare había estado releyendo «El cuento del Caballero», de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, con el fin de abrevar libremente para su argumento. El Caballero resume la ética irónica de Chaucer en un sombrío pareado:

Bueno es que el hombre se mantenga imparcial pues topa de continuo con hombres al azar

Mi viejo amigo, el ya fallecido chauceriano Talbot Donald — son, hizo de estos versos una soberbia paráfrasis:

Conviene que nos conduzcamos con ecuanimidad, porque constantemente estamos acudiendo a citas que no hemos hecho.

El Caballero Estoico de Chaucer es un universo de discurso muy alejado del de Akiba y Tarfón, pero no los contradice tanto; antes bien ofrece una alternativa secular. Condúcete con ecuanimidad, porque te espera una vida en la cual te encontrarás constantemente cumpliendo con citas que no has hecho. ¿Importa si se nos exige o no que completemos el trabajo o si somos o no libres de abandonarlo, cuando debemos acudir a una cita final que ciertamente no hemos fijado? ¿Basta con mantener un talante ecuánime? ¿Es la compostura o uniformidad estoica respuesta suficiente? Shakespeare, que desistió de su trabajo con las líneas finales de *Los dos nobles parientes*, suaviza a Chaucer pero también parece ver que con la ecuanimidad tiene que bastar, a menos que podamos ser de nuevo como niños o, más felizmente, nunca hayamos dejado de serlo.

¡Ah, encantadores celestiales, hay que ver
lo que hacéis de nosotros! De lo que nos falta
nos reímos; lo que tenemos nos apena; todavía
en cierto modo somos niños. Demos gracias
por lo que es, y dejemos las disputas por cuestiones
que están por encima de nosotros. Partamos

ya y comportémonos como el tiempo.

Estos versos enigmáticos, última poesía seria que escribió Shakespeare, están muy lejos del rabí Tarfón, o para el caso, de Jesús. Se supone que los «encantadores celestiales» son los planetas Venus y Marte y la lunar Diana, pero Shakespeare, en el momento de abandonar el trabajo, se expresa con algo más de misterio. Aprended a reír por lo que os falta, nos dice, y apenaos de lo que tenéis, pero que tanto la risa como la pena sean ligeras como las de los niños. El silencio puede ser un cerco que defiende la Escritura y la ecuanimidad ayudarnos a cumplir con citas que no habíamos previsto, pero comportarse como el tiempo, me parece, significa: tomar el tiempo que queda tal como venga.

La tradición normativa —judaica, cristiana, islámica, secular— nos dirá, como nos dice Tarfón, que no debemos abandonar la obra de Yahveh aunque no podamos acabarla. Shakespeare, la escritura secular, dice que nos conduzcamos como el Tiempo, o bien que llega un tiempo en que uno abandona la obra. A los sesenta y nueve años yo no sé quién está en lo cierto, si Tarfón o Shakespeare. Con todo, aunque la decisión moral no pueda tomarse mediante la simple buena lectura, acaso las cuestiones de cómo leer y por qué sean más esenciales que nunca para ayudarnos a decidir el trabajo de quién vamos a hacer.

HAROLD BLOOM

Considerado uno de los más importantes críticos literarios de la actualidad, Harold Bloom nació en Nueva York en 1930 y actualmente ejerce como catedrático de Humanidades en Yale y de Literatura inglesa en la Universidad de Nueva York. Entre las numerosas distinciones que jalonan su reconocida aportación a la cultura literaria, cabe destacar el prestigioso McArthur Fellow Prize. Su vasta obra incluye más de una veintena de libros y centenares de trabajos sobre autores de todas las épocas, entre los que sobresalen su monumental *Tetralogía de la influencia* (1973-1976) y su popular y, a la vez polémico, *Canon occidental* (1994). Otras obras destacadas que conforman su producción son *Shelley's Mythmaking*, *Yeats* (1970), *A Map of Misreading* (1980) y *Ruin the Sacred Truths* (1989). Colaborador habitual en diversas publicaciones, Bloom dirige además desde 1985 un proyecto de publicación de 800 antologías de crítica literaria.

Notas

[1] El término inglés acuñado por Bloom es *misreading*, que también puede traducirse como lectura desviada. *(N. del T.)*<<

[2] Alegría Esperanzada. *(N. del T.)*<<

[3] Varonil Puntero. *(N. del T.)*<<

[4] *Savage* quiere decir «salvaje». *(N. del T.)*<<

[5] Bedlam era el manicomio de Londres durante la Edad Media y la Moderna. A los aislados menos peligrosos, que vivían en la sala de Abraham, se les dejaba salir a pedir limosna, y se les llamaba «hombres de Abraham». Paralelamente, numerosos vividores pedían también limosna haciéndose pasar por locos, los cuales eran conocidos como «Tom O'Bedlam». *(N. del T.)*<<

[6] Alusión al tambor que tocaba en el valle Tofet, al sur de Jerusalén, cuando se inmolaban niños a Moloch, en el período idolátrico del reino de Judá, a fin de aallar sus gritos. *(N. del T.)*<<

[7] La traducción de los fragmentos que ilustran este apartado es de Jorge Luis Borges. *(N. del T.)*<<

[8] En el acto tercero de la tragedia, Hamlet hace representar ante los reyes, como supuesto homenaje, una breve obra teatral que ha escrito, titulada «La ratonera». Su argumento gira alrededor del asesinato de Gonzago, duque de Viena, por su hermano, para quedarse con su ducado y casarse con su esposa. La conmoción del rey al presenciar la escena del envenenamiento convence a Hamlet de que hizo asesinar a su padre. *(N. del T.)*<<

[9] Goodwood: "Buenamadera". *(N. del T.)*<<

[10] Como se sabe, el título de la obra de Wilde se basa en un juego de palabras entre *Earnest*, el nombre atribuido al protagonista, y *earnest*, que se pronuncia igual pero significa «sincero». De ahí que a veces haya sido traducido como *La importancia de ser sincero u honesto*. *(N. del T.)*<<

[11] Traducción de José María Valverde. *(N. del T.)*<<

[12] La traducción sería *Señorita Corazones Solitarios*, seudónimo con que el protagonista firma su sección de consultas sentimentales. *(N. del T.)*<<

[13] Traducción de Javier Alfaya y Barbara Shane. *(N. del T.)*<<

[14] *Waste*, además, significa «desperdicio». *(N. del T.)*<<

[15] Lechero muerto. *(N. del T.)*<<

[16] Muerto. *(N. del T.)*<<